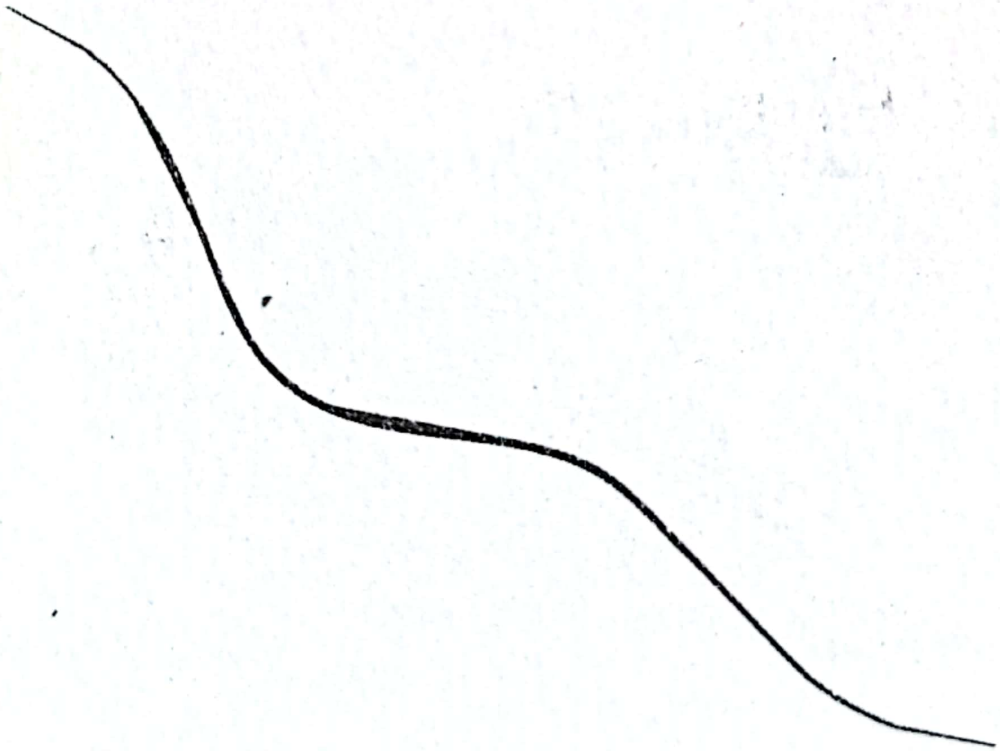
Francisc Fuchs

Opera contemporană acompaniată



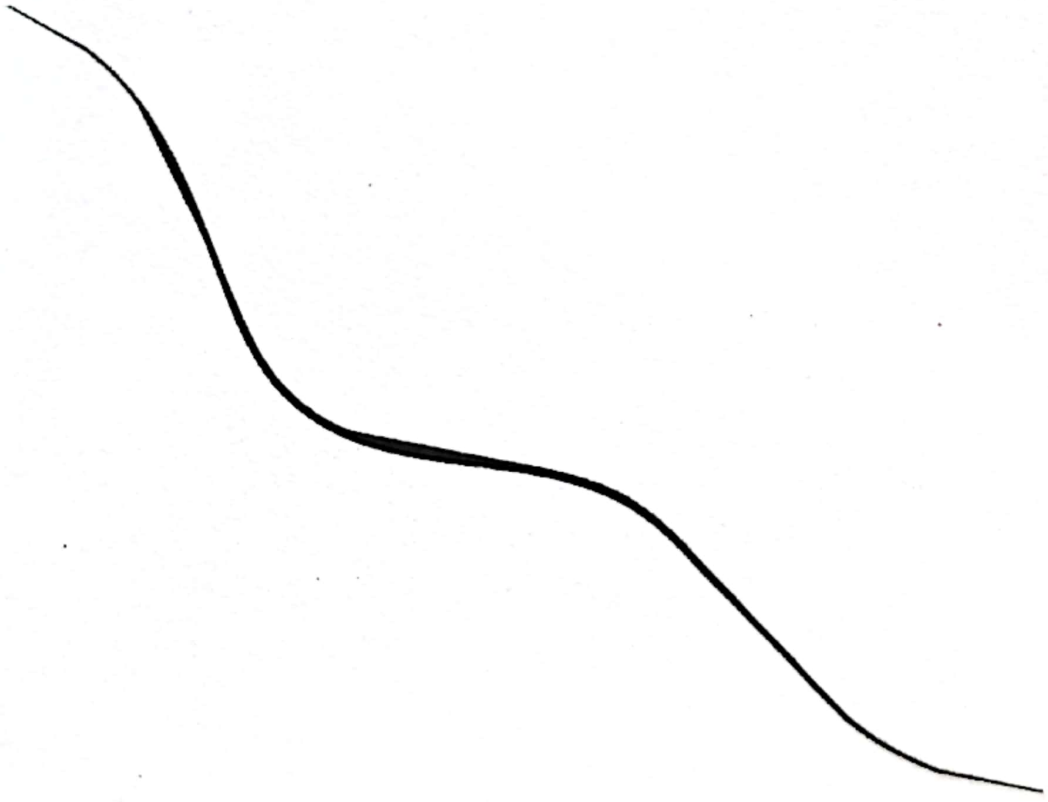
Media Musica
2006

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Francisc Fuchs

Opera contemporană acompaniată



Media Musica
2006

Tehnoredactare computerizată şi coperta
CIPRIAN POP

ISBN / EAN
973-8431-44-1
978-973-8431-44-7

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

INTRODUCERE 4

OPERA CONTEMPORANĂ ACOMPANIATĂ
GIAN-CARLO MENOTTI – *MEDIUM* 6

ISTORIA APARIȚIEI *MEDIUM* ÎN CIRCUITUL MUZICAL INTERNAȚIONAL 6
Personajele operei *Medium* 10
Corelarea dramaturgică cu cea muzicală 11
Concepția construcției muzicale 12
Analiza şi mesajul estetic 13
Mijloacele de expresie artistică, forma interioară 14
Forma exterioară 15
Proporții ritmico-metrice 16
Gândirea polifonică, atenția distributivă 17
Corelație dintre formă şi conținut 17
Construcția muzical–dramatică a operei *Medium* 18
Descrierea scenei 19
ANALIZA DETAILATĂ, MUZICAL-ESTETICĂ A ACTULUI I 22
1. *A*= 01-4 m 22
2) *Aria Monicăi* 31-72 m 24
3) *Recitativ* 74-79 m. 26
4) *Duet* Madame Flora(Baba) şi Monica 80-94m 28
5) *Intermezzo* muzical 95-113 m. 29
6) *Recitativ* 114-142 m 30
7) *Aria* Mrs.Gobineau 143-183m 32

Scanned with OKEN Scanner

8) *Intermezzo* muzical 184-210m 33
9) *Recitativ* 211-212 m. 34
10)*Intermezzo muzicae*, recitativ şi aria Spirit 214-309 m. 34
11) Recitativ 225-254 m. *Arie* 255-310 m. *Coda* 311-349 m. 37
12) *Recitativ* 350-362 m. 38
13) *Imitaţie şi recitativ* 363-395 m. 40
14) *Recitativ şi duet* 396-469 m 41
15) *Duet* 470-524 m. 43
16) *Recitativ şi Duetul final* act. I 527-568 m 48
ANALIZA COMPARATĂ, MUZICAL-ESTETICĂ A ACTULUI II 51

OPERĂ CONTEMPORANĂ ACOMPANIATĂ
TOM JOHNSON – *OPERA DE PATRU NOTE* **75**

ISTORIA APARIŢIEI ŞI A PREZENTĂRII LUCRĂRII LA CLUJ 75
CONSTRUCŢIA DRAMATICĂ 78
First Chorus (Quartet, a capella) 78
Aria Contralto 79
Recitativ 1. (Soprano, Contralto) 80
Imitation Duet. Duetul imitaţiilor. 81
Recitativ 2 (Contralto,Tenor) 82
Recitativ 3 (Soprano, Contralto) 84
Tenor Aria - Aria tenorului 84
Variations Duet (Soprano, Tenor) Duetul variaţiunilor 85
Recitativ 4. (Contralto, Bariton) 90
Soprano Aria (slow version) Aria sopranei (versiunea mai rară) 91
Recitativ 5 (Quartet) 92
Quartet 92
Bass Aria Aria Basului 95
Second Chorus (Quartet, a capella) 96
Recitativ 6 (Soprano, Contralto, Tenor) 97
Forty-Bar Duet (Contralto, Baritone) Duetul de 40 de măsuri 97
Unaccompanied Aria (Contralto) Aria neacompaniată 98
Recitative 7 (Soprano, Contralto, Tenor) 100

Scanned with OKEN Scanner

Wood Block Aria (Baritone) Aria Wood Block-ului 101
Trio (Soprano, Contralto, Tenor) 102
Recitative 8 (Contralto, Tenor, Baritone) 105
Soprano Aria (fast version) versiunea rapidă 105
Recitative 9 (Quartet) 106
Interlude (Piano) 109
Third Chorus (Quartet, a capella) Al treilea cor. 110
Final scene (Quartet) 111

CONCLUZII FINALE 112

Justificarea cercetărilor întreprinse 112
Privire retrospectivă asupra realizărilor obținute în cadrul lucrării 112
Aprecierea documentarului utilizat 114
Perspectiva unor investigații în continuare 115

Scanned with OKEN Scanner

INTRODUCERE

Repertoriul modern şi contemporan de operă, reprezintă o tentație firească pentru orice realizator de spectacole muzical - dramatice, tentație motivată de cel puțin două considerente obiective. Unul ar fi nevoia evadării din închistarea impusă de convenționalismul ultraconservator pe care "tradiția" îl impune ca unică alternativă de prezentare a repertoriului de rutină, iar al doilea considerent, ține de conştiința faptului că, fără contemporaneizarea genului, arta lirică tinde să devină un muzeu de antichități, în care - ca în orice muzeu, de altfel - orice atingere adusă exponatelor este considerată un sacrilegiu. Din păcate vizitatorii acestui gen de muzee se împuținează îngrijorător de mult, o dată cu trecerea generațiilor.

De aceea mi se pare necesară şi firească o cultivare a acelui gen de repertoriu care permite o abordare diversă a formulelor teatral — muzicale. Din păcate, dificultățile legate de accesul la astfel de lucrări, în speță din repertoriul secolului XX, fac aproape imposibilă fructificarea valențelor lor şi prezentarea lor ca o alternativă viabilă pentru perpetuarea genului. Majoritatea lucrărilor unor compozitori ca Fr. Poulenc, Menotti, Dallapiccola, R. Strauss, Bartok, Alban Berg, sunt grevate de inaccesibile drepturi de autor sau editură, în aceste condiții, procurarea materialelor muzicale necesare devine o adevărată aventură. Aici intervine ceea ce, pe drept cuvânt, poate fi numită o alternativă de circumstanță şi anume, substituirea aparatului orchestral cu acompaniamentul pianistic. Motivația acestei clonări „se justifică şi prin faptul că, în majoritatea acestor lucrări, teatralitatea este tratată pe picior de egalitate cu construcția muzicală, iar în unele cazuri constituie

Scanned with OKEN Scanner

vectorul principal, (Vezi Menotti - Medium, sau Poulenc - Vocea Umană, Tom Johnson - Opera de patru note)

În asemenea situații, o propunere muzicală sugerată de acompaniamentul pianistic, nu prejudiciază esențial dezvoltarea scenică a discursului dramaturgic - mai ales ținând cont şi de faptul că unele din aceste lucrări, au în structura orchestrală pianul ca instrument definitoriu. Nu aş dori să se înțeleagă, din cele expuse, că pledez pentru eludarea aparatului orchestral din construcția spectacolului de opera contemporană, dar, trebuie să recunoaştem că, exceptând timbrul instrumentelor, culoarea şi parțial, atmosfera, pianul poate suplini cu succes celelalte componente ale structurii muzicale agogică, dinamică, melodicitate. Esențial este însă că aceste "compromisuri" creează premisele accesării acestui gen de repertoriu şi facilitează procesul de instrucție al interpreților. Depinde de măiestria pianistului acompaniator, de a şti să acopere o gamă cât mai largă din paleta expresivă a lucrării.

Din acest punct de vedere, lucrarea maestrului acompaniator Francisc Fuchs, este un excelent ghid pentru cei care doresc să exploreze acest teren atât de fertil şi atât de puțin pus în valoare. în special în instituțiile superioare de învățământ muzical, tratarea cu responsabilitate a acestui aspect, contribuie esențial la formarea complexă a viitorilor interpreți şi sparge bariera complexului impus de exclusivismul repertoriului de rutină consacrat. De fapt, acesta ar trebui să fie unul din scopurile procesului instructiv - realizarea progresului, sau, altfel spus, transformarea muzeului într-un laborator de creație.

Conf. univ **Emil Strugaru**

Scanned with OKEN Scanner

OPERA CONTEMPORANĂ ACOMPANIATĂ GIAN-CARLO MENOTTI – *MEDIUM*

ISTORIA APARIȚIEI *MEDIUM* ÎN CIRCUITUL MUZICAL INTERNAȚIONAL

În opera modernă domină vorba cântată, o dimensiune mai radicală a recitativului, în dauna cantabilității ariei, a duetului.

Compozitorii sunt în fața unei dileme; opera trebuie oare compusă, într-o totală elaborare de gândire, dezvăluind textul, atmosfera scenică, precumpănirea spontaneității reflexiei verbale? Sau cantabilitatea, în variatele ei ipostaze rămâne elementul principal al efectului muzical-dramatic?

Timpul a hotărât! Sensibilitatea contemporană, spațiul de recepție al oricărui fenomen şi al oricărei creații artistice, trebuie alimentată de un cvantum dramatic tradițional prin care spectatorii să se acomodeze noilor forme valoroase ale genului.

În cadrul clasei de operă a *Academiei „Gh. Dima"* în ultimele decenii au fost prezentate în formă de spectacole încadrate în procesul de învățământ sau premieră națională ori premieră mondială o serie de lucrări ale compozitorilor autohtoni şi străini. De exemplu, *Secretul lui Don Giovanni* de Cornel Țăranu, *Lorelei* de Valentin Timariu, *Cântăreața cheală* de Dan Voiculescu, *Jaques şi supunerea* de Radu Bacalu, *Horea* de Nicolae Bretan, *Farse medievale* de Cristian Missievici, *Regele Cripto* de Dora Cojocaru, *Meşterul Manole* de Sigismund Toduță, varianta de baladă pentru scenă, *Medium, Telefonul* de Gian-Carlo Menotti, *Întruchiparea dorinței* de Luis Cobos Almaraz,[1] etc.

[1] Desigur, lista lucrărilor prezentate, în cadrul clasei de operă este mult mai lungă; ea cuprinde lucrări ale compozitorilor clasici realizate de *Mozart*, de *Donizetti*, de *Rossini*, de *Bizet*, de *Verdi* de *Puccini*, de *Ceaikovski* şi lista rămâne deschisă.

Scanned with OKEN Scanner

La pregătirea muzicală a acestor lucrări, pe lângă subsemnatul au participat şi *Ştefan Rónai*, Valentin *Gora*, veteranii pianişti-acompaniatori ai Academiei de Muzică *Gheorghe Dima* din Cluj.

Prezentarea de către colaboratorii clasei de operă ai Academiei în cadrul unor spectacole a lucrărilor mai sus menţionate a fost posibilă şi datorită relaţiilor existente între instituţiile de artă din Cluj adică *Opera şi Teatrul Naţional, Opera şi Teatrul Maghiar, Filarmonica, Teatrul de Păpuşi,* instituţii care la rândul lor au contribuit fie cu spaţiul lor existent pus la dispoziţia noastră, fie cu personalul specializat, maşinişti, tehnicieni, etc., necesare pentru realizarea spectacolului propus. Aceste colaborări inter-instituţionale se înscrie printre şirul manifestaţiilor care condiţionează fiinţarea genului prin necesitatea „continuum"-ului muzical-dramatic ce permite spectatorilor înţelegerea operei moderne şi a limbajului ei înnoit.

Tot în acest cadru se înscrie şi educarea studenţilor în spiritul înţelegerii limbajului modern, folosirea instrumentelor moderne, caracteristicele expresivităţii noilor stiluri, învăţarea tehnicii noi şi a concepţiilor necesare redării sentimentelor, emoţiilor, ideilor omeneşti. Acest lanţ de redarea informaţiilor indică totalul raporturilor relaţionale exprimat prin obiect-subiect. Sunt necesare la înţelegerea şi pronunţia textului în condiţiile polivalente ale individului între individual şi universal, între lumea concretă ca *senzaţie-percepţie-reprezentare* şi lumea abstracţionată prin idei, având ca mediator emoţiile trăite particular. Folosirea în tehnica vocală a procedeelor de redare a unor evenimente naturale, efecte surpriză, dinamica contrastului subit, a gălăgiei, a zgomotului sunt procedee noi apărute şi la care apelează activitatea artistică contemporană. Aceste noi forme şi modalităţi de interpretare surpriză nu se-nscriu în concepţia clasică a vocalităţii şi a redării textului[1] în combinaţie cu efectul muzical scontat. Căci drumul de generalizare umană nu se opreşte între lucrarea şi statornicirea informaţiilor exterioare la nivelul sentimentelor. Abstractizarea propriu-zisă a informaţiilor începe de abia după stadiul lor emoţional. Ştiinţele moderne care servesc arta modernă cer depăşirea acestui stadiu, spre a ajunge la abstracţii noţionale universale. Nu întâmplător apar partituri

[1] Accentele naturale, interioare ale cuvintelor

Scanned with OKEN Scanner

cărora le sunt anexate dicționare de descifrarea scriiturii muzicale moderne, a limbajului particular folosit extrem de autor.

În continuare voi enumăra fazele prin care trece acompaniatorul desăvârşit până ce ajunge la spectacol cu discipolul. El pregăteşte muzical interpretativ pe solist de la *alfa la omega*, participă indirect şi direct la spectacol; *împreună direct* în cazul în care pianistul este şi dirijorul şi orchestra spectacolului este pianul şi *împreună indirect* în cazul când urmăreşte din exterior ca profesor-spectator desfăşurarea linear-orizontală a creației artistice pregătită de el. Şi anume; muzical, vocal, regizoral, psihic, estetic, toate aspectele care au fost prelucrate în timpul pregătirii propriu-zise. Exemplificăm prin opera *Medium* de Menotti.

În lucrările sale şi-a scris propriul libret, având o concepție unitară asupra lucrării. *Menotti* s-a născut italian şi a devenit american, dar lumea lui muzicală s-a format în jurul stilului verist a lui Puccini şi al lui Leoncavallo. Limbajul lui muzical este caracterizat de influența frazelor muzicale simple. De recitativuri şi dialoguri simple, de situații obişnuite. Pornind cu avantaje moştenite pe pământ italian, Menotti a găsit maniera de a traduce proza convențională engleză printr-un stil de operă convingător fără implicarea uzanțelor cvasireligioase tradiționale englezeşti proprii stilului anglo-saxon existent în perioada anilor 1927-1933 în S.U.A. Textul folosit de el este flexibil pe ritmul muzicii, fără a crea complicații muzicale. Acordurile sunt clasice, simple, motivele muzicale rareori se întind mai mult de câteva măsuri şi de obicei sunt repetate imediat. Menotti dezvoltă acțiunea alternativ cu dialogul progresat în recitative cu linii neîntrerupte ale acompaniamentului pianului sau ale orchestrei. Muzica lui se învârte în jurul unui fond diatonic, cu linii melodice uşor absorbite pe un acompaniament simplu.

Metoda clasică a termenilor muzical–dramatici folosită de compozitor reuşeşte redarea conversațiilor personajelor printr-un mod obişnuit şi familiar. Cu primul mare succes cu *Mediumul*, compus în anul 1946, şi-a consolidat reputația sa. Opera a fost comandată de *Fundația Alice Ditson* a universității Columbia şi prezentată în premieră tot acolo. Succesul a fost atât de răsunător, încât s-a format un grup comercial care a finanțat-o şi a prezentat-o pe Broadwey, cu *Maria Powers* în rolul lui

Scanned with OKEN Scanner

medium. De atunci a fost prezentată în toată lumea, în cinematografe şi transmisă la televizor de mai multe ori.

Se pare că ideea i-a venit în timpul concediului petrecut la Salzburg în anul 1936, când a luat parte la o adunare spiritistă şi a văzut ce creduli puteau fi oamenii în privinţa unei lumi spiritiste. Fără îndoială că cea mai atrăgătoare parte a operei se găseşte în însăşi natura subiectului cu multiplele ocazii pe care le furnizează atmosfera macabră care înconjoară caracterul lui *Madame Flora,* cât şi contrastul care se formează între aceasta şi copilăroasa şi nevinovata şi romantica fată *Monica* cu băiatul mut cu numele *Toby*. Aspectul muzical cel mai evident al operei este evoluţia tensiunii între ei. Menotti adesea îşi schimbă schema metrică de la măsură la măsură ca să se potrivească fluxului cuvintelor, care oricum domină muzica în felul în care sunt desfăşurate. Distincţia dintre recitative şi arii, duete, ansamble este difuză, exceptând cazul apariţiei Monicăi, unde plăcerea lui Menotti pentru melodicitate primeşte plin avânt.

Muzica lui conţine elemente de plasticizări sonore caracteristice situaţiilor muzical - dramatice, împrumutând şi o serie de elemente specifice stilului clasicilor vienezi, romantismului, impresionismului, cunoscute ascultătorilor ca forme impuse de clasicii genului.

Tensiunea dramatic-artistică se dezvoltă, în parametrii scenici. Recitativele alcătuiesc punţi de legătură dintre forme muzicale diferite. Aceste forme amintesc de concepţia liedului cu două părţi a rondoului, a sonatei scarlattiene cu 2 teme opuse, linia melodică îmbrăcând adesea stilul belcantoului târziu, acompaniamentul desfăşurând pe o structură armonică stufoasă şi de multe ori pe o polifonie multivocală de durată scurtă, care se mulează perfect spiritului muzical-dramatic al acţiunii operei. Se poate însă observa că muzica lui *Menotti* acceptă tradiţionalismul şi nu agreează întru totul efectele foarte moderne care domină scenele lirice în compoziţii moderne. Pentru stilul acesta personal, criticii lui Menotti şi compozitorii contemporani nu au o părere bună despre el, spectatorii în schimb îl idolatrizează pentru simţul scenic, pamfletistic, caracteristic operelor sale.

În opera *Medium* muzica lui Menotti conţine caracteristici stilistice ale verismului, wagnerismului, puccinianismului, transpuse într-o

Scanned with OKEN Scanner

manieră a expresivității personale. Totuşi Menotti rupe şi păstrează maniera tradițională a construcției de operă, folosind arii cu structură intonațională ritmică, melodic-polifonică, imitativă. Structura formei precum şi principiile de dezvoltare muzicale ale melodiei are rădăcini tradiționale, dar prezintă şi noi trăsături pe care le vom analiza la momentul potrivit. În locul ariilor ca formă de sine stătătoare mai foloseşte *recitative melodice acompaniate* care urmăresc în mai de aproape inflexiunile cuvintelor şi care sunt mai potrivite pentru desfăşurarea şi continuitatea acțiunii, dialoguri recitative de o mare expresivitate şi plasticitate muzicală, precum şi interludii orchestrale, coruri, imitații sau canoane care deşi alunecă uneori pe panta unui sentimentalism desuat limitându-se la o sferă minoră de probleme, reuşeşte totuşi să redea în mod veridic aspectele vieții cotidiene oculte.

Menotti în opera sa reuşeşte tranziția *teatrului liric-dramatic*, realizând o simbioză între cele două genuri punând la baza construcției dramatice textul care în cazul lui se subordonează discursului muzical. Caracterizarea şi descrierea personajelor din punct de vedere muzical la Menotti este strict legată de structura psiho-somatică a acestora. La caracterizarea personajelor concură timbrele instrumentelor folosite de compozitor în combinație cu construcția armonică a liniei melodice. În funcție de această construcție apar personajele respective de la prima apariți a lor până la ultima. Tensiunile existente între relațiile umane ale vieții moderne sunt evidențiate prin construcția antitetică a scenelor şi a personajelor. Pe de o parte oameni pătimaşi, induşi de vicii, pe drumul fără de spiritualitate, pe drumul de pierzanie şi pe de altă parte puritatea nobleței umane exprimată şi prin sentimentul iubirii şi al curățeniei sufleteşti.

Personajele operei *Medium*

Personajul central al operei *Madame Flora*, este caracterizat prin perversitatea gândirii ei în ambele arii ale ei. În prima arie având de față pe Toby, băiat mut, salvat de la sărăcie din cartierele mărginaşe ale oraşului, Madame Flora este mieroasă, ea arătând partea ei prietenoasă,

Scanned with OKEN Scanner

acompaniată cu o muzică liniştită, cursivă, iar în aria a doua izbucneşte în ameninţări. Pe băiat îl bate, evoluţia ei psihică şi dramatică este punctată fidel prin mişcare contrastant-sacadată a acordurilor muzicale micşorate şi mărite grave, folosite într-o sonoritate dinamică robustă.

Fata, fiica madamei Flora, *Monica*, prin firea ei face legătură între lumea reală şi ireală.

Toby, personaj mut are aceeaşi valoare ca rol ca şi celelalte personaje, conturat muzical foarte clar prin vocea şi atitudinea celorlalţi.

Pata de culoare a spectacolului este perechea familiară *Gobineau* şi *Mrs. Nolan*, prin intrarea, ieşirea, revenirea şi iar ieşirea lor în şi de pe scenă.

Spectacolul are un caracter *ciclic*. Vom vedea la analiza detailată că prima parte aduce aproape neschimbate fragmente din elementele de construcţie muzicală, de acţiune dramaturgică, însă pe o treaptă mai dezvoltată. Reacţia personajelor în mişcare se modifică şi se transformă de la *raţional la iraţional*, de la *real la ireal*, de la *speranţă la deznădejde, de la simpatie la antipatie* şi invers.

Corelarea dramaturgică cu cea muzicală

Corelarea muzicii cu textul, deci structura muzical dramatică impune regizoral un cadru anume special de desfăşurarea acţiunii. Regizorul *Emil Strugaru* a optat pentru o scenă intimă realistă, actorii-cântăreţi fiind înconjuraţi de spectatori chiar pe scenă. Iluzia şi sugestivitatea scenei se intensifică prin coloritul luminilor proiectate din toate colţurile scenei. Decorurile simple par a fi ale unei locuinţe obişnuite. Scenă în scenă, decorurile plasticizante ale teatrului de păpuşi utilizate de copii la începutul fiecărui act revitalizate prin lumina reflectoarelor creează o atmosferă intimă pendulând între real-ireal şi paranormal. Relaţia caldă, apropiată a publicului cu scena, cu decorurile şi cu interpreţii se datorează atât regizorului cât şi dirijorului pianist care împreună cu instrumentul său devine un *element activ* de construcţie în desfăşurarea muzical dramaturgică a spectacolului. Toate efectele scenice sunt la vedere. Prin ele spectacolul alternează între real şi ireal, reacţia

Scanned with OKEN Scanner

publicului alternează dintre cei doi parametrii ai axei câmpului estetic şi întăreşte concepţia regizorală.

Concepţia construcţiei muzicale

Opera *Medium* este *concepută* în 2 acte relativ egale ca desfăşurare în timp, care se înrudesc atât dramatic cât şi muzical. Tensiunea dramatică are valuri oscilante şi creşte la finalul ambelor părţi. Punctul culminant şi finalul – *crima* - în urma unor confruntări între real şi ireal este previzibil iar consecinţele psihice *pedeapsa,* sunt rezolvate dostoievskian.

Opera *Medium* la premiera academică a fost condusă muzical şi acompaniată la pian de subsemnatul. La examene de licenţă pe parcursul mai multor ani opera a fost repusă pe scenă, schimbate fiind numai interpreţii, regia şi conducătorul muzical rămânând aceleaşi persoane, *Emil Strugaru* regizor *şi Francisc Fuchs* pianist-dirijor.

În timpul spectacolelor am urmărit fluctuaţiile comportamental-emoţional-interpretative ale studenţilor interpreţi. Fiecare interpret-student este un univers unic care are o structură psihică proprie şi trimite diferite mesaje interpretativ-sentimental-dramatice personalizate. Deci şi greşelile cauzate de emoţia creaţiei sunt variate de la un student la altul. Personal, am încercat să evit aceste sincope în interpretarea cauzate de lapsus muzical, fapt permis numai pianului, nu şi orchestrei, care procedând astfel ar rupe liniile melodice. Am încercat şi am reuşit să încarc spectacolul cu emoţiile estetico-artistice[1] ca funcţie de mijlocitor

---

[1] *Dicţionar de psihologie,* I. Popescu, Neveanu, Editura Albatros,Bucureşti,19787,p.231,"*emoţia* este un fenomen activ fundamental ce se dezvoltă fie ca o reacţie spontană şi primară, în forma emoţiei primare sau *afectelor,* fie ca procese mai complexe, legate de o motivaţie secundară şi care reprezintă, după sistematizarea noastră, emoţia propriu-zisă."
Afectele sunt modalitate elementară a reactivităţii afective; *emoţie primară* caracterizată prin mare intensitate, expansivitate, durată redusă, dezvoltare unipolară şi exprimare nemijlocită în comportament.p.29,-*Afectivitate* este proprietate a subiectului de a resimţi emoţii şi sentimente; ansamblul proceselor, stărilor şi relaţiilor emoţionale sau afective,p.29, - *Sentiment* este formaţiunea afectivă, complexă şi relativ stabilă cu funcţie de atitudine subiectivă şi valorică şi efectuând un rol important în reglarea conduitei în calitate de vector emoţional. P.651.

Scanned with OKEN Scanner

proporțional între cele două acte. Emoția ca mijlocitor condiționează sentimentele în stare activă față de real sau ideal. Sentimente ca *bucuria, tristețea, iubirea, ura, disprețul, simpatia, antipatia, speranța, deznădejdea, satisfacția, insatisfacția, indignarea, plăcerea, neplăcerea, dezgustul* etc., au fost în sensul lor direct coordonatele în rezolvarea stărilor complexe ale interpreților în timpul spectacolului cu opera *Medium*. Emoțiile grupează sentimentele umane în mod contrastant în sensul unor împliniri şi neîmpliniri, în valori şi valorificări negative şi pozitive ca satisfacția-insatisfacția, ura-iubirea etc., urmând legile psihicului de *pregătire-tensiune-rezolvare* rezultate din confruntarea de *dor-împlinire* sau *ură–lichidarea* obiectului dualist.

Analiza şi mesajul estetic

Datorită acestui mod de condiționare psihică, sentimentele urmărite ca emoții directe sunt deosebit de active, chiar de multe ori îmbracă caracter ambivalent, situându-se pozițional în mod deosebit de variat între extremele lor pozitive şi negative direct proporțional cu situațiile momentelor obiectiv-valorice.

Sentimentele stârnite de fiecare personaj, *Madame Flora* cu *Toby, Madame Flora* cu *Monica, Monica* cu *Toby, Madame Flora* cu familia *Gobineau şi Mrs. Nolan* în timpul confruntărilor contradictorii vor avea în decursul desfăşurării acțiunii un caracter acutizant, ducând până la nivel de patos fals şi tragic, urmărind evenimentele până la culminația finală şi rezolvarea fatală. Gradarea sentimentului acompaniator nu se bazează pe simpla alternanță a două emoții distincte, negativă şi pozitivă până la sfârşit, ci apare ca contopirea momentelor contradictorii din momente în momente a două sentimente. Se generează astfel întrepătrunderi emoționale care vor rezolva tensiunile acestor relații în mod diferit; pe de o parte element purificator al sentimentului de receptare în urma deznodământului inevitabil al contradicțiilor, care, în ciuda luptei pentru scopuri pozitive îi compromite şi îi lichidează pe purtătorii acestora a căror condamnare este bazată pe o eroare nebănuită de ei şi care preexistă, de pildă cazul familiei *Gobineau şi Mrs.Nolan*; pe de altă parte o

Scanned with OKEN Scanner

rezolvare eliberatoare a sentimentului de receptare în urma deznodământului anticipat al contradicțiilor, apare în consens cu lupta împotriva unor scopuri negative, îi demască pe purtătorii acestor condamnați la lichidare mult înainte de prezentarea lor, cum este cazul lui *Toby şi al Madamei Flora*. Între aceste două extreme ale rezolvării tensiunilor conflictuale găsim multe momente intermediare ale căror rezolvare generează sentimente diferite în aşteptarea noastră.

Muzica cântată de pianist ca partener activ în obținerea efectului sonor şi dramatic scontat are un rol primar în întreținerea unui moral pozitiv al studentului-interpret. Studenții se află la începutul carierei interpretative, fără numărul suficient de spectacole necesare pentru *siguranță interpretativă*. Ca atare au emoții.

Care sunt componentele care concură la o interpretare sigură? Prezint câteva dintre ele, având în vedere un model după care mă ghidez personal în obținerea siguranței interpretative, model oferit studenților la cursurile mele de specialitate.

- -mijloacele de expresie muzicale-artistică, forma interioară (a)
- -forma exterioară a muzicii (b)
- -proporțiile ritmico-metrice(c)
- -gândirea polifonică, atenție distributivă (d)
- -corelația dintre formă şi conținut(e)
- -tempo final (f)

Mijloacele de expresie artistică, forma interioară

a) Mijloacele de expresie artistică pot fi definite ca forme elementare care, înzestrându-se cu funcții semantice, intră în componentele mari ale operei. Aceste forme elementare nu sunt componente ale construcției relaționare, ele se prezintă ca raporturi microcosmice ale construcției formale. Trebuie atras atenția că *formele elementare* şi *elementele de formă* nu înseamnă acelaşi lucru. Totodată mijloacele de expresie datorită caracterului lor elementar nu sunt sinonime cu *forma artistică*. Numărul mijloacelor de expresie artistică este foarte mare. Fiecare epocă, stil gen artistic, formă, compozitor, interpret,

Scanned with OKEN Scanner

lucrare aparte îşi au mijloacele de expresie proprii. Practic este imposibil din lipsă de spaţiu să analizăm fiecare mijloc de expresie în general şi în particular. Teoretic există însă sisteme în modalitatea tratării mijloacelor de expresie. Putem reduce atât de drastic aceste sisteme încât ne vom opri la câteva, încadrate la următoarea schemă; I) *ritm armonie*-la construcţia muzicală şi II) *dinamică, timbru* fiind repartizate la *mişcare,* evoluţia melodică. Despre ritm ca o formă de apariţie a mijloacelor de expresie voi vorbi mai jos iar în cazul apariţiei şi dezvoltării mijloacelor de expresie dinamice voi aminti în acest pasaj. Unul dintre modurile de analiză ale mijloacelor de expresie îl constituie dinamica, continuitatea confruntării reciproce a straturilor şi intensităţilor opuse, a dezvoltării acestora de la *terasele preclasice* la crescendouri şi descrescendouri ale sonorităţii atât instrumentale cât şi vocale. Evoluţia efectelor timbrale reprezintă problematica analizării estetice cumulând şi studiul acustic ca pe un element de expresie artistică. În opera *Medium,* mai concură la multitudinea mijloacelor de expresie dramaturgice indicaţiile precise ale compozitorului înscrise în partitură pentru redarea cât mai fidelă a comportamentului scenic cerut.

Forma exterioară

b) Forma exterioară artistică reprezintă *creaţia* în ansamblul ei finalizată, la construcţia căreia contribuie formele elementare ale mijloacelor artistice expresive. Simţul proporţiilor şi a simetriilor au jucat un rol determinant în constituirea structurii singulare, binare, ternare, în decursul istoriei muzicale.

La început melodia a avut caracterul *unului multiplu* în diversitatea expresiei apărute dintre vorbire şi cântare. Era perioada declamatoriu-intonaţional a culturii primitive. De la o variantă mai târziu au apărut *două variante* iar în curând se trece la reprezentare *triplă* a manifestării muzicale.

De atunci apar formele *monopartite,* cu o singură idee muzicală exprimată într-o perioadă. Datorită cadrului restrâns al exprimării

Scanned with OKEN Scanner

conținutului muzical, în forma monopartită nu pot avea loc dezvoltări prea ample, modulațiile întâlnite având un caracter pasager.

Forma *bipartită* cu două idei muzicale exprimate prin două perioade diferite, A (a şi a variantă) B (b şi b variantă). În forma bipartită nu este caracteristic contrastul tematic dintre A şi B, ci numai cel tonal.

Forma *tripartita* conține trei idei muzicale şi este cea mai răspândită datorită elementului de revenire la tema inițială, care creează o perfectă simetrie a formei. Această formă este de două feluri, *simplă* A B A unde contrastul este armonic în general între A şi B şi cea *compusă* unde pe lângă contrastul tonal găsim şi contrastul tematic. Această formă cere ca A şi B-ul să aibă mai mult decât o perioadă, iar cadrul armonic al acestei forme este un complex de planuri tonale care vor ajuta la reliefarea conținutului şi contrastelor ideilor muzicale precum şi la asigurarea unei unități de concepție a întregii lucrări.

A			B			A
a	a(var)	a	b	b(var)	b	revenire la A
Do	t.v.	Do	Sol	t.v.	Sol	

În analiza formelor ce urmează voi încadra fiecare parte într-o formă sau alta menționată mai sus, amintind că *Menotti* ca instruit compozitor s-a inspirat din formele tradiționale, dar a dorit să fie şi un reformator timid folosind combinații şi relații de forme diferite.

Proporții ritmico-metrice

c) Relația în ansamblu a ritmului în cadrul creației şi interpretarea pot fi două lucruri diferite care relație se modifică după caracteristicile stilistice ale curentelor artistice. De pildă rigurozitatea ritmică în preclasicism, echilibrul ritmic în clasicism, relativa libertate în romantism, supradeterminarea relațiilor melodice şi ritmice în impresionism-expresionism etc.

Scanned with OKEN Scanner

Gândirea polifonică, atenția distributivă

d) Polifonia apare ca opoziție cu omofonia în muzica instrumentală o dată cu apariția şi evoluția sonatei şi a fugii, a cantatei şi a oratoriilor. Muzica barocă trăieşte în şi prin polifonie iar curentele ce urmează abandonează într-o oarecare măsură rigurozitatea şi obligativitatea folosirii acestui gen de creație. În epoca postbarocă coexistența temelor polifonice nu reprezintă simptomul unor frământări baroce în care arsenalul mijloacelor de expresie determină cadrul constituirii creației muzicale. Acest fapt corespunde gândirii şi sentimentelor ce a caracterizat epoca barocului şi trecerea la alte curente muzical-artistice. Mesajul vremurilor noi invocă lumea mijloacelor şi formelor de expresie din trecut la o noutate şi mai dinamică. Elementul polifonic înrudit cu imitația şi canonul va găsi ecoul şi în partitura operei *Medium*. Vom vedea apariția familiei *Gobineau* şi a *Mrs.Nolan* este subliniată totdeauna cu aceste elemente de construcție preclasică.

Corelație dintre formă şi conținut

f) Interpretarea teoretică şi practică *dintre formă şi conținut* trebuie despărțită teoretic, dar cele două componente nu pot fi considerate separat întrucât relația dintre ele este stâns legată de o unitate artistică. Despre acest conflict aparent am vorbit mai pe larg în capitolul *Gestul şi sunetul* punctul 2 pag. 24 din lucrarea intitulată „Acompaniament generativ". Am relatat despre această caracterizare mai sus, adică aici compozitorul a ținut ca descrierea personajelor să fie susținută de formele muzicale caracteristice fiecărui personaj aparte.

Tempoul

g) Tempoul bun permite corecta interpretare în esență a intențiilor cerute de autor. Există un tempo de descifrare a textului muzical, un alt tempo de studiu şi în final tempoul de interpretare artistică. Un tempo corelat just cu toate elementele de expresie muzicală, cu tehnica interpretării, de cunoaşterea stilului, de analiza şi redarea formelor

Scanned with OKEN Scanner

interioare şi exterioare ale muzicii care ajută pe interpreţi la atingerea scopului artistic urmărit. Fiecare interpret are bioritmul lui personal.

La formarea şi redarea personajului am insistat să ne apropiem de „pielea" personajului interior-exterior, de personajul ideal sau / şi real, dar au fost ocazii când

problemele de tehnică vocală, altădată structura corporală a interpreţilor ori probleme de altă natură nu au permis în totalitatea exigenţelor formarea structurii ideale a personajelor.

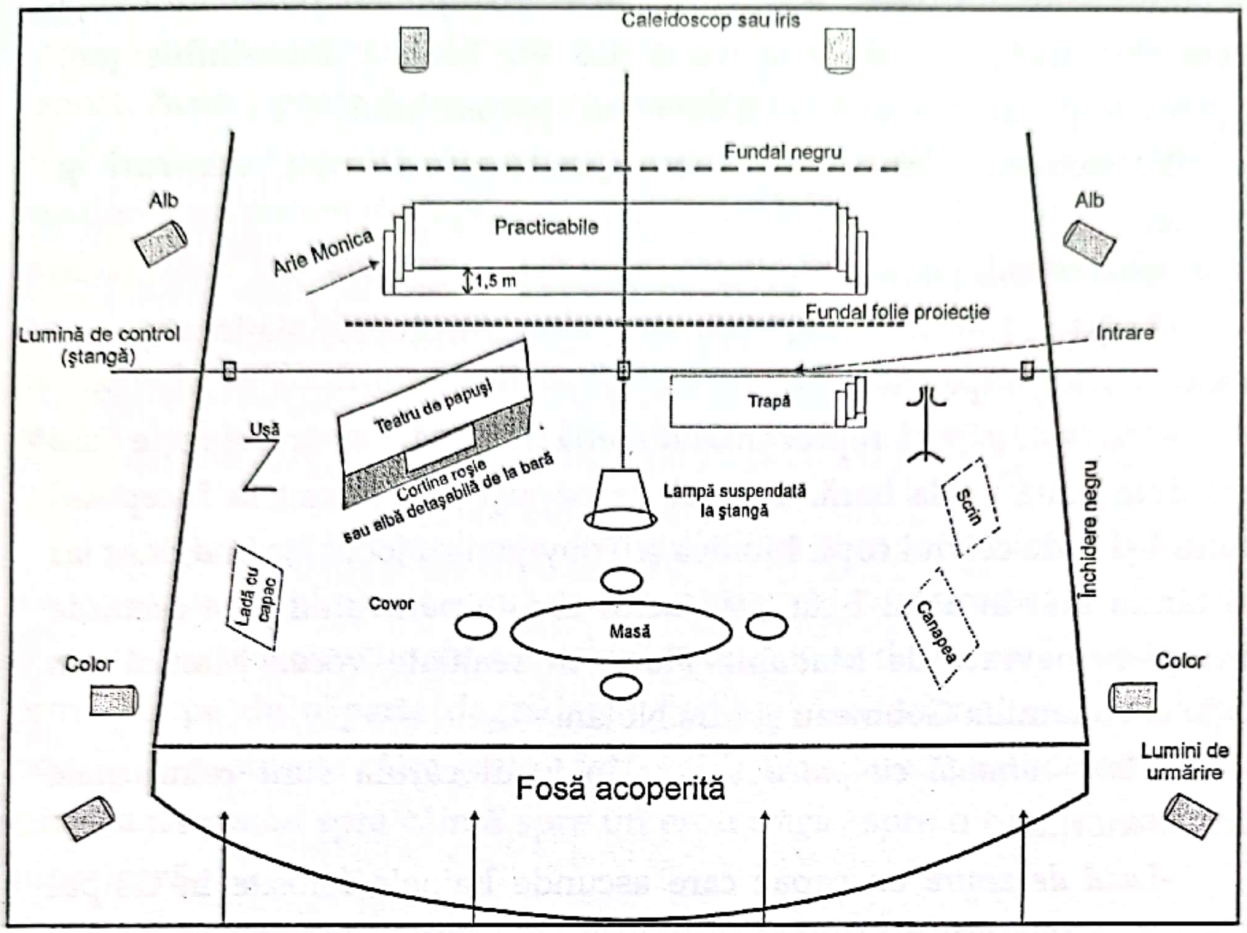
Concepţia interpreţilor în redarea personajelor a evoluat la fiecare apariţie scenică. În istoria interpretativă perfecţiunea artistică este o dorinţă şi o exigenţă permanentizată spre care tindem.

Construcţia muzical–dramatică a operei *Medium*

Actul I	Actul II
De la măsura 01 la măsura 568	De la măsura 569 la măsura 1223 (655)
1.Introducere Act. I 01-301.	1. Introducere Act. II 569-608
2.Aria Monica 31-72.	2. Aria Monica 609-627
3.Recitativ 73-79	3. Recitativ 628-635
4.Duet baba şi Monica	4. 80-944.Aria (Duet) 636-670
5.Intermezzo muzical 95-113	5.Intermezzo muzical 671-689
6.Recitativ 114-142	6.Recitativ 690-703
7.Arie Mrs, Gobineau 143-183	7.Aria Baba 704-819
8.Recitativ şi intermezzo muzical 184-210	8.Recitativ şi intermezzo muzical 820-847
9.Recitativ 211-212	9.Recitativ şi Quartet 848-940
10.Intermezzo muzical, recitativ şi aria Spirit 214-309	10.Duet 941-972
11.Recitativ, arie şi coda 310-349	11.Recitativ 973-977
12.Recitativ 350-362	12.Intermezzo muzical 978-1011
13.Imitaţie şi Recitativ 363-395	13.Recitativ 993-1011
14.Recitativ şi duet 396-470	14.Aria Babei 1012-1165
15.Duet 470-524	15.Intermezzo muzical, recitativ 1166-1197
16.Recitativ şi duetul final act.I 525-568	16-Final act.II 1198-1223

Scanned with OKEN Scanner

Descrierea scenei



(scena aranjamentului scenic şi regia: **Emil Strugaru**)

Scena de desfăşurare a evenimentelor este încadrată de un fundal negru, lateral ambele părți stânga şi dreapta, fiind închise tot cu perdele negre. Fosa este acoperită. Spectatorii sunt aşezați pe fosa acoperită şi vor umple lateralul de la stânga şi dreapta scenei închizând cercul imaginar la fundal. După ideea originală a regizorului *Spectatorii* devin al şaptelea interpret cu „*S*" mare, colaboratori apropiați cu cei şase interpreți participând direct şi indirect la desfăşurarea evenimentelor cu manifestările specifice lor: aplauze deschise sau o tăcere mortală până la sfârşitul spectacolului. Deci putem spune că spectatorii pe de o parte reprezintă ideea de „mobilier-recuzită" o masă mare pe care interpreții o manevrează în direcția unor manifestări interne şi externe, manifestări conştiente sau reacții instinctive, după cum cere acțiunea. Această concepție regizorală ne aminteşte de scenele antice greceşti, la corurile

Scanned with OKEN Scanner

„obligo" prezente şi la reacţiile sale prin care au influenţat în direcţia dorită reacţia publicului ducând spre „catarsis". Pe de altă parte spectatorii sunt vii, reacţia lor spontan – manipulată poate influenţa spectacolul însăşi în direcţia voită de ei, această inter-influenţare reciprocă se permantizează în tot decursul spectacolului.

Pe această scenă mică sunt aşezate următoarele decoruri şi recuzite;

-*Practicabile* pe care Monica va cânta aria ei.

-*Trapă* de intrare-ieşire, în concepţia regizorului ieşirea-intarea este mascată chiar de spectatori.

-*Teatru de păpuşi*, reprezentând scenă în scenă, cu cortină roşie (sau albă) detaşabilă de la bară. Teatrul de păpuşi este folosit la începutul actului I şi II de cei doi copii Monica şi Toby pentru jocul lor imaginar iar mai târziu atât în actul I cât şi în actul II este paravanul care ascunde spiritele manevrate de Madame Flora, în realitate vocea Monicăi, în relaţia ei cu familia Gobineau şi Mrs.Nolan.

-*Masa rotundă cu patru scaune* în jurul căruia sunt reîncarnate spiritele morţilor.

-*Ladă de zestre* cu capac care ascunde hainele folosite în timpul sensului.

-*Scrin, cuier*

-*Canapea*

-*Covor*

Lumina este proiectată în culorile albe, roşii, albastre, crescând sau descrescând intensitatea în funcţie de ce se petrece pe scenă. Dramaturgia este sprijinită de schimbările caleidoscopului sau irisului ce este aşezată în fundal. Efectele luminii mai sunt controlate de o lampă suspendată la stangă şi care proiectează spre centrul scenei de două lumini de control lateral stânga dreapta, de câte două proiectoare dinspre fosă faţă spate. Spectatorii sunt lăsaţi în semiîntuneric, regizorul amplifică prin jocul de lumini prezenţa lor indirectă amorfă la relaţia cu actorii-interpreţi.

Aşezarea decorurilor pe scenă nu se modifică, rămâne neschimbată şi în timpul desfăşurării actului II. Relaţia şi dependenţa interpreţilor de decoruri este foarte importantă, ea simbolizând

Scanned with OKEN Scanner

spiritualizarea unor efecte imobile şi contribuind la transpunerea dramei ireale în real ce se petrece în faţa ochilor noştri. Raporturile joacă un rol hotărâtor inclusiv în delimitarea relaţiilor analizate dintre interpreţi şi mediul înconjurător. Întâlnirea interpretului cu obiectul reprezintă un raport. Acesta poate fi simplu sau complex, mai direct sau mai indirect. Faţă de directe raporturile sunt mai complexe, având la baza obiectului relaţional un sistem de raporturi constituite în prealabil între interpret şi mediul său. Iar acest obiect apare estetic ca unul dintre cele mai complexe ansambluri relaţionale prin faptul că el surprinde tocmai momentele de confruntare dinamico-senzoriale dintre componentele de real şi de ideal particularizate în diferite modele şi structuri artistico-estetice.

Evoluţia şi ireconcilierea contradicţiilor şi raporturilor relaţionale ale personajelor găsite pe scenă pare pentru spectatori firească.

Mutaţiile structurale ale valorilor umane se desfăşoară după două principii; pe de o parte degradarea *frumosului* relaţional existent între personaje şi obiecte către *grotesc* în actul I şi înălţarea purificatoare prin crimă *a josnicului* spre căinţă spre un erou *tragic,* spre o treaptă valorică superioară.

Pe scenă este amplasat şi *pianul* iar pianistul-dirijor în concepţia regizorului devine al optulea personaj participant la spectacol. Elementul muzica singur nu este determinant în structura concepţiei gândite de compozitor. Cele două componente, muzica şi textul cântat ori recitat împreună formează acel caracter dinamizant al spectacolului ce va reuşi captivarea atenţiei.

Pianul propriu-zis nu este un element determinant între decoruri, prezenţa lui se face simţită auditiv. Amplasarea pianului pe scenă trebuie să facă posibilă corespondenţa vizual-dirijorală dintre interpreţi şi pianist, mai ales în momentele de pornire ale unor fraze sau scene noi.

Scanned with OKEN Scanner

ANALIZA DETAILATĂ, MUZICAL-ESTETICĂ A ACTULUI I

Introducere. 01 m-30 m

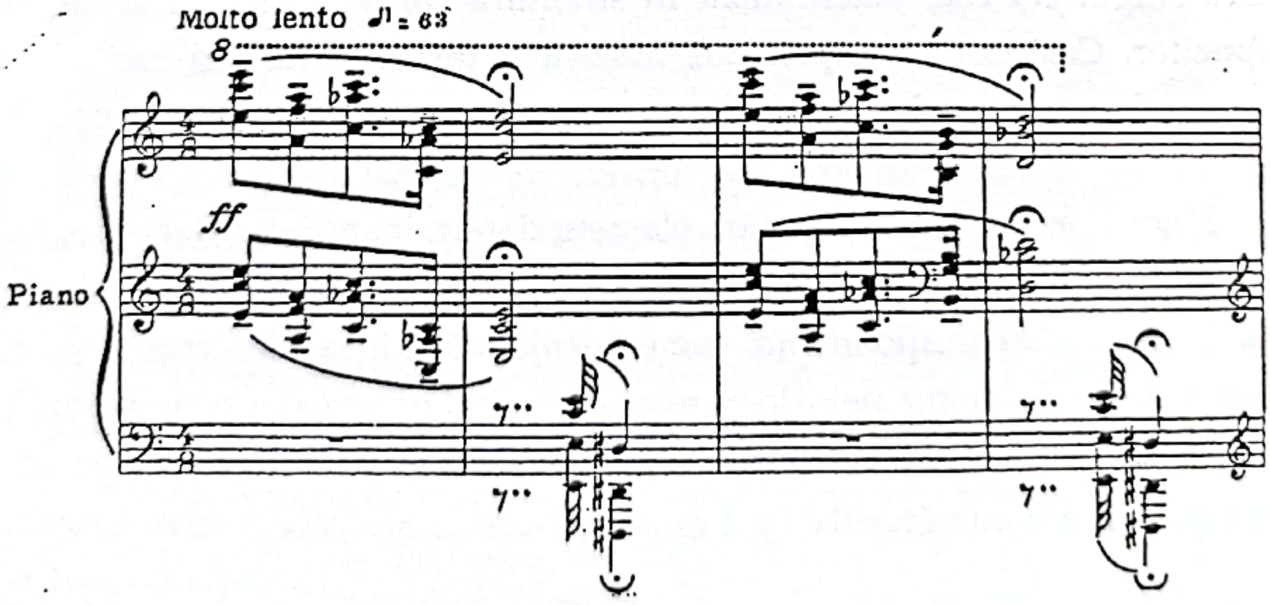
Structura de Tempo; a) Molto lento, b) Allegro agitato, c) Lento ma non troppo.

Trei părți; *ABA*

1. *A*= 01-4 m.

Tema foarte scurtă aduce o idee bine conturată formată din 2 motive identice care vor reveni pe parcursul operei leit-motivic, în ele se concentrează elementele melodice ritmice şi armonice cele mai pregnante şi categorice care reprezintă imaginile sumbre dorite de compozitor. Aceste imagini apar printr-o serie de acorduri încrucişate major, minor, în mers descendent, dense şi grave cântate de suflătorii de alamă în loc de signal dând startul spectacolului.

Ex.1. 01-04 m.

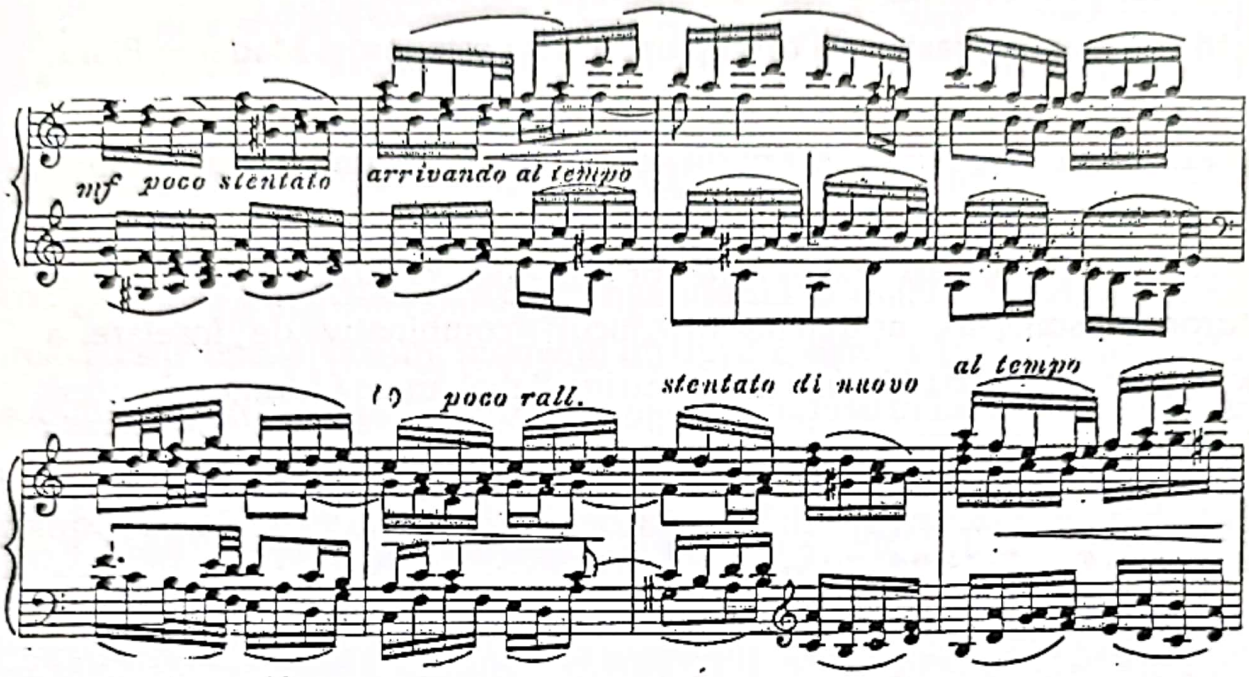


b) *B*= 05-16 m. Tema a doua în contrast cu prima temă are o factură din care lipseşte elementul exterior, melodia şi este concepută dintr-o mişcare repetată mecanică a unei figuri cu bază armonică simplă şi

Scanned with OKEN Scanner

ambitus redus, care are forţa de redare a unei stări sufleteşti de frământări interioare, de emoţii reţinute. Apare pasajul în sens suitor având uniformitate ritmică; el face legătura după o ascensiune dinamică cu partea *A* dezvoltată.

Ex.2. 5-10 m.



c) *A*/variantă =17-30 m.

Motivul de bază din partea *A* se repetă aici de 5 ori pe trepte coborâtoare, cu o descreştere a tensiunii dinamico-dramatice. Este creată o atmosferă contrastantă prin armonii şi acorduri sumbre, simbolizând conflictul dintre personaje, conflict care va domina întreaga operă. Mijloacele de expresie sunt: stentando de coarde pe o formulă de 4 sunete în tetracord crescendo până la *fff* care va fi suprapusă cu acordurile de la motivul principal într-o mişcare polifonică presant-sonoră, cele 2 planuri ajungând asemenea la ridicarea şi coborârea valurilor uriaşe din apa mării.

Partea *A* + *B* în partea a treia *A* variantă aduce o combinaţie firească de proporţionări binare [1]a contrastelor celor două teme adică cea

[1] *Formele şi genurile muzicale*, Op. cit. p. 24-26, "în forma bipartită nu este caracteristic contrastul tematic dintre A şi B, ci numai cel tonal. Mai mult decât atât, uneori întâlnim în B chiar tema A, ca o derivaţie a acestei teme, de pildă *Simfonia IX* de Beethoven, partea IV. În forma bipartita, găsim uneori repetarea A-B-ului, determinată de imaginile sugerate de textul literar."

Scanned with OKEN Scanner

principală şi cea secundară. Ea prezintă strigarea simbolică exasperată şi neputincioasă a muzicii în faţa destinului.

La ridicarea cortinei pe scenă se găsesc *Monica şi Toby*. Monica este fata lui *Madame Flora* iar Toby un băiat mut cules de pe stradă. Relaţia lor pro şi contra Madame Flora reprezintă cele două poluri dintr-un triunghi al contrastelor a cărei parte a treia este însăşi Madame Flora. Jocul celor doi *scenă în scenă* cu decorurile adecvate în acest moment reprezintă un joc nevinovat plin de sensurile unei intimităţi nedeclarate. Această scenă devine mai târziu locul unor evenimente ireale care se vor petrece tulburător de rapid şi care vor bulversa echilibrul psihic labil al tuturor personajelor antrenate în „jocul" combinativ de înşelare a pacienţilor creduli cu *Mediumul*. Împotriva Babei, mama Monicăi în acest moment se naşte o frumoasă poveste imaginară, iluzorie, misterioasă.

2) Aria Monicăi 31-72 m.

Structura de Tempo; a) Andante calmo b) Allegro c) Tempo I d) Andante con moto Schema părţilor; *A-(a+recitativ+a/variant)-B(recitativ+a+a/variant+a2/variant+coda)*

Mijloacele de expresie folosite; dolce, *sf*, en jouant, avec emotion.

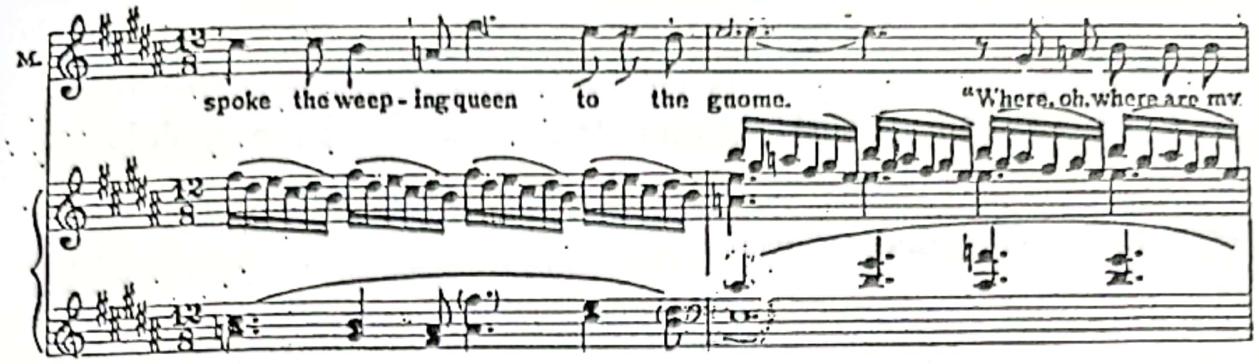
Aria este bazată pe o formă *bipartită* cu două idei muzicale prin două perioade diferite legate între ele cu recitative acompaniate.

a/b/c) *A*= 31-53m.

Jocul copiilor este pasiunea înăbuşită a prinţesei singuratice care ţese lâna de aur pe fusul de aur şi a prinţului, în realitate a *Monicăi* şi a lui *Toby*. Rotirea fusului monoton este redată imaginar prin mişcarea motivelor de sextolete de 16-mi, formate de note arpegiate combinate în terţe coborâtoare care trebuiesc cântate la pian foarte egale între ele şi cu dinamica egalizatoare. Acompaniamentul în mâna stânga prin terţă, cvartă şi sextă, cu valori lungi, completează acordurile desfăcute din mâna dreapta, dând o notă de echilibru ritmic.

Scanned with OKEN Scanner

Ex.3. 38 m.

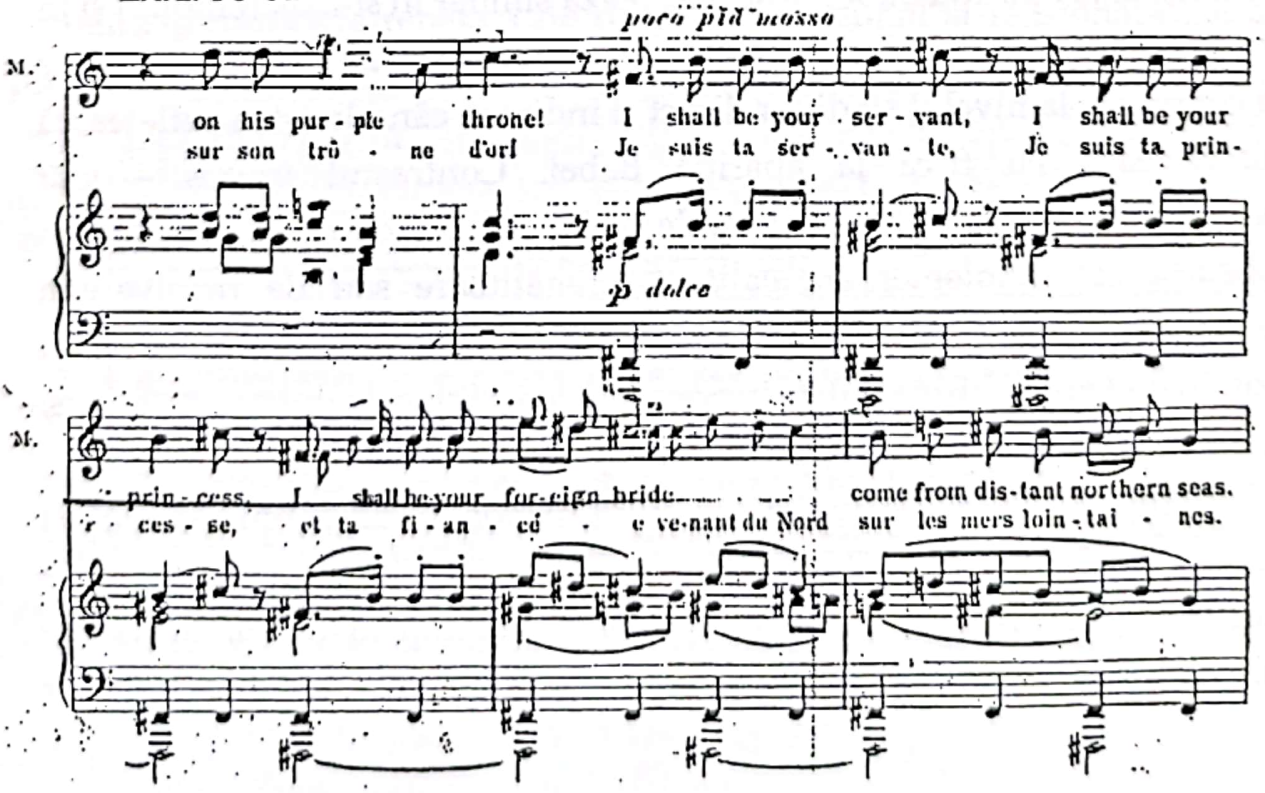


Aria Monicăi pe acest acompaniament monoton va stârni compasiunea publicului față de prințesa îndrăgostită. Partea *A*, povestea ireală este oprită de un moment de revenire pe pământ a Monicăi, subliniată prin câteva acorduri micşorate reproduse în întârziere, apărute subit, zgomotos, prin repetare. Relația *continuitate-discontinuitate* se comportă la fel menită se exprime contrastul dintre *frumos şi urât,* dintre *grațios şi diform* din această arie.

d) B=54-73 m.

Structura muzicală a grațiosului comparată cu cea poetică a textului cântată de prințesă în partea această a ariei, în exterior este manifestată plastic prin mişcări suple, dansante şi care pregătesc inevitabila finalizare a acestui moment şi trecerea la cel următor.

Ex.4. 56-61 m.



Scanned with OKEN Scanner

Povestea copiilor se acumulează gradat de la forma *sublimului* spre cea a *grandiosului* muzical, prin creşterea cantitativă şi dinamică a părţilor motivice în ansamblul formei, finalizată de *tutti-ul* orchestral continuator al acestei mişcări. Momentul înseamnă trezirea la realitate a cuplului de copii, o precipitată rearanjare a *scenei în scenă* în forma lui iniţială înaintea jocului. Tempoul subindicat este: *Agitato.*

3) Recitativ 74-79 m.

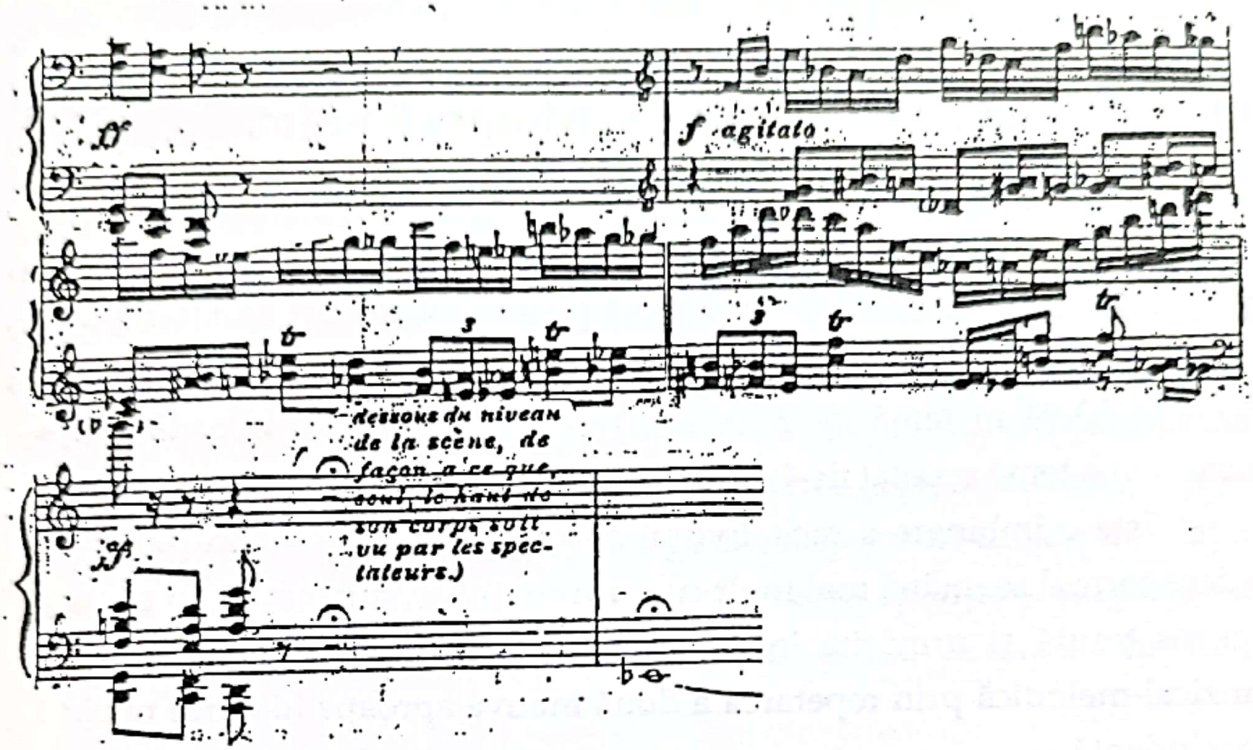
Recitativul conţine un şir de indicaţii pentru regizor şi interpreţi referitor la mişcarea scenică şi la mesaj ideatic. De exemplu: *long silance, sinister calm, colere, retrouvent son calme, avance d,une marche, colere eroissante, vivo etc.* Partea aceasta declanşează mecanismul trecerii metaforice a sentimentelor de la frumos spre urât. Trecerea este condiţionată prin conlucrarea celor două stadii de manifestare şi organizare a sentimentelor. Aceste două stadii sunt stadiul direct al emoţiilor şi stadiul indirect al afectivităţii. Sentimentul însoţitor al *frumosului* reprezentat în relaţia celor doi copii va avea un stadiu direct al *bucuriei* (emoţiei) sprijinirii reciproce şi al tainelor iubirii nedeclarate şi altul indirect cel al *nostalgiei* (afectivităţii) faţă de *ireal*. Sentimentul fricii declanşate la apariţia Babei se structurează similar în *spaimă* (emoţie) şi în *angoasă* (afectivitate). Hotărâtor este modul cum aceste două sentimente se confruntă la nivelul stadiilor direct şi indirect, când liniştea sufletească contrastează cu frica la apariţia Babei. Contrastul *frumos – urât* caracterizează opera *Medium* unde valoarea frumosului apare şi în ipostaza ei complementară ca fază pregătitoare sau de rezolvare a tensiunii. Rămâne deschis răspunsul la întrebarea care sentiment va domina: frumosul-idealul asupra diformului-josnicului sau invers, josnicul asupra frumosului, până la sfârşitul operei?

Intrarea Babei schimbă structura armonică de factură clasică şi forma muzicală va fi deturnată spre recitativ cu 3 acorduri răsturnate într-o mişcare ritmică ce urmăreşte paşii hotărâţi ai Babei, urmat de sunete încadrate în 16-mi figuratice cu mişcare oglindă şi egală a vocilor

Scanned with OKEN Scanner

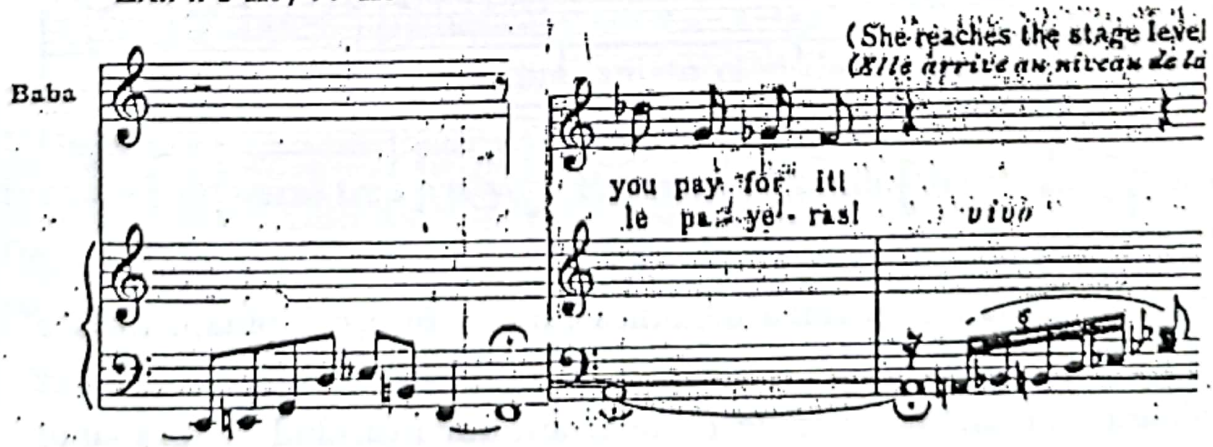
contrapunctate, tensionate dinamic în ascensiune şi finalizate printr-un punct de orgă.

Ex.669-71 m / 73-74 m



Recitativ secco bine declamat, conține amenințări la adresa copiilor şi dorința ca scena şi teatrul de păpuşi să fie cât mai repede repuse la dispoziția şedinței de spiritism ce urmează. Pianul va contribui la realizarea acestui moment cu punctul de orgă dezvoltat în formulă tematică şerpuitoare repetată de două ori secvențial şi tensionată stării psihice labile a Babei.

Ex.7.75 m / 77 m



Scanned with OKEN Scanner

Recitativul se transformă printr-un cromatism scurt ascendent construit pe punctul de orgă şi apărut ca un vânt rece spre *Duetul Baba şi Monica.*

4) Duet Madame Flora(Baba) şi Monica 80-94m.

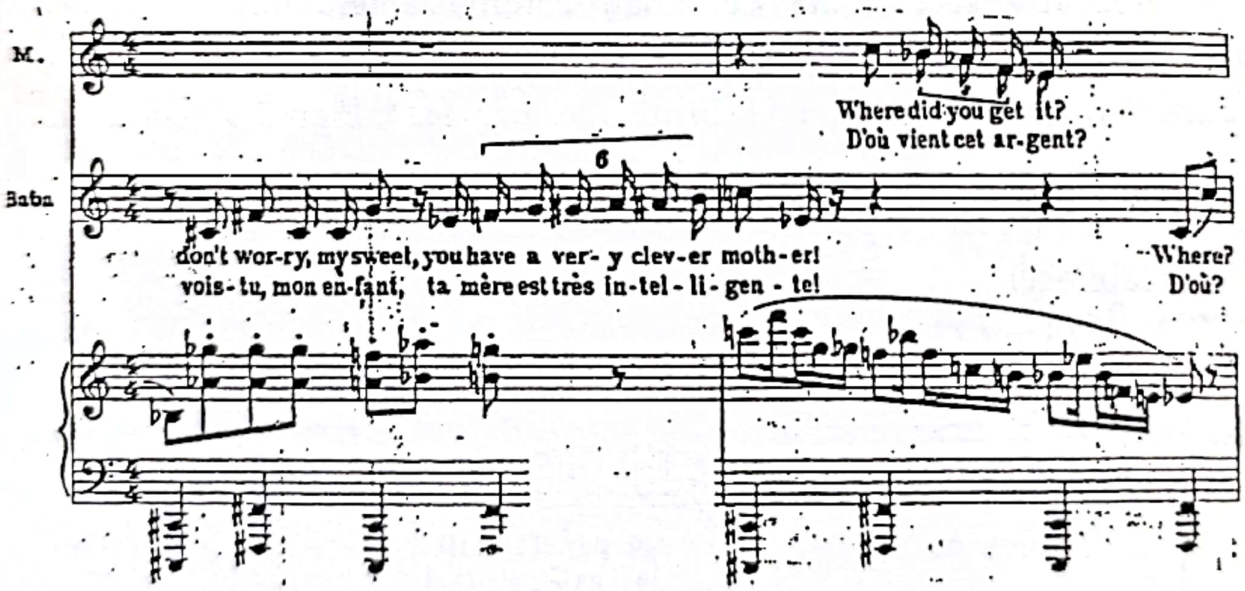
Structura de tempo: a) Allegro agitato b) Andante

Schema părților: a) 78-79 m temă pe un motiv scurt agitat, repetat de 2 ori

b) 80-94 m temă de 2 măsuri repetate de 6 ori + o codă din 4 măsuri cu o temă repetat de 4 ori.

Este o îmbinare a recitativului cu cântatul în duet. Din punct de vedere formal seamănă mai mult cu un recitativ acompaniat cu o ritmică riguros țesută şi urmărită îndeaproape intonația cântării, structura sa muzical-melodică prin repetarea a două motive aproape identice nefiind concludentă.

Ex.8. 84-85 m



Pianul subliniază fraza melodică cântată prin combinații ritmice binare-ternare în urcare şi coborâre, acorduri sacadate fără un punct culminant sau un moment de odihnă, autorul insistând asupra unui dialog care nu are început şi sfârşit, ci numai repetitivitate sterilă. Intervenția finală a Monicăi calmează tensiunea creată odată cu venirea Babei.

Scanned with OKEN Scanner

Secvențele motivice alternează în sus-jos, având un bas pendulă în relație de T-S--D. Măsurile alternative cu 8-timi în staccato ascendent, întrebare ironică şi în coborâre 16-imi legato, răspuns justificativ, rezultă din relația strânsă existentă între partea muzicală şi partea recitat-cântată. În acest dialog muzical Baba etalează o indiferență față de suferințele şi sărăcia clientelară printr-un timbru vocal sec.

În formularea eroilor tragici şi a situației tragice, compozitorul dirijează sentimentele însoțitoare ale ascultătorilor în direcția observării că evenimentele se grupează în jurul problemei decăderii morale a eroinei principale, în cazul nostru Madame Flora şi asupra întrebării care se naşte: ce cauzează în definitiv conflictul tragic? Cine poartă vina tragică, pierirea iremediabilă a lui Toby şi căderea şi pedepsirea eroinei?

Despre existența alternativelor găsim răspunsuri timide în relația celor doi îndrăgostiți Monica şi Toby sau grotesca apariție şi dispariție a clienților participanți la şedințe de spiritism, familia Gobineau cu Mrs. Nolan.

Mijloacele de expresie folosite în această parte sunt: *secco, poco presante, dolce.*

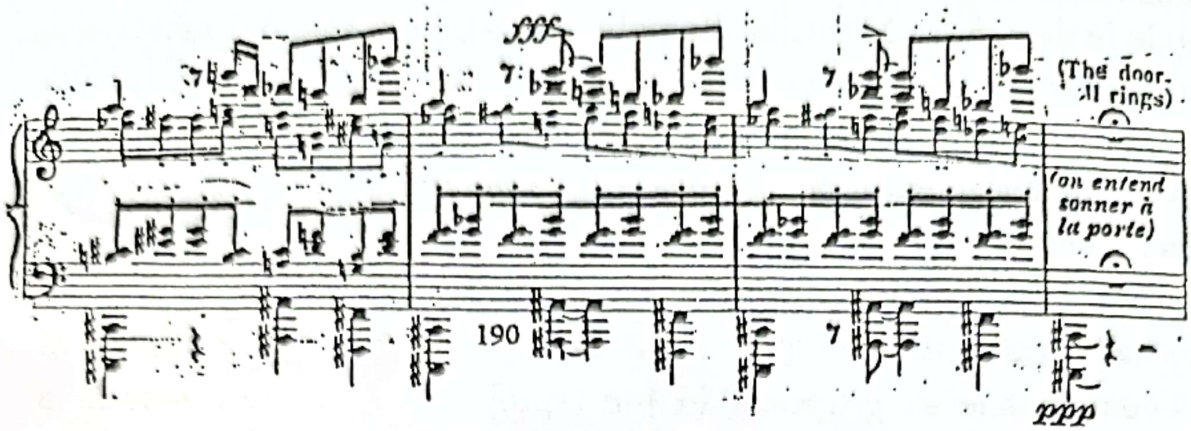
5) Intermezzo muzical 95-113 m.

Structura de tempo; Allegro

Desfăşurarea dramatică-muzicală a operei este îmbogățită nu numai de recitative secco-accompaniato ci şi de interludii muzicale de mare efect. În cazul nostru este vorba despre repetarea unui motiv imitativ pe diverse trepte şi voci. Reluarea motivului în diferite tonalități constituie procedeul folosit de autor frecvent până la apariția şi epuizarea construcției polifonice şi dinamice care vor triumfa pe un contrast ritmico-structural al basului.

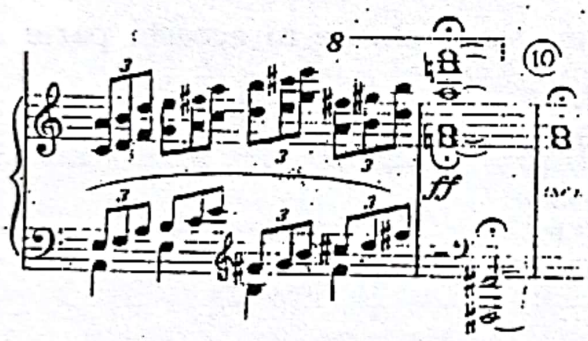
Scanned with OKEN Scanner

Ex.9. 106-109 m



La finalul frazei sonoritatea muzicală se redresează printr-o rapidă coborâre în gamă cu intervale intercalate pentru a diminua mişcarea descendentă prea rapidă. Finalizarea frazei recapătă forţă şi vigoare cu triolete ascendente, spre un acord în Fa şi secondat cu un alt acord - Fa# în *ff*, deschizând posibilitatea apariţiei altor personaje pe scenă. În acest moment intră pe scenă *Familia Gobineau cu Mrs. Nolan.*

Ex.10. 113 m



6) Recitativ 114-142 m

Combinaţia recitativului secco şi acompaniat;

măsura 114-116-secco,senza misura
117-120-acompaniat ritmic
121-131-secco senza misura
131-135-acompaniat ritmic
136-137-secco,senza misura
138-142-acompaniat ritmic

Desigur alternanţa diferitelor tipuri de recitative aduc o îmbunătăţire asupra concepţiei clasice de recitativ sec şi acompaniat în

Scanned with OKEN Scanner

muzica lui Menotti. Ideea rămâne de recitativ clasic, se schimbă în schimb linia muzicală adusă de pian, câştigând prin motive ca elemente de construcţie o melodicitate sporită. Recitativul face legătura între intrarea noilor personaje, prezentările şi pregătirea şedinţei de *spiritism*. Acţiunea propriu-zisă a operei *Medium*, apariţia şi dispariţia *factorului invizibil* a şedinţelor de spiritism va crea tensiuni şi situaţii conflictuale între toate personajele.

Structura de tempo: a) senza misura b) Andante con moto c) librement d) Andante con moto e) senza misura f) Andante calmo

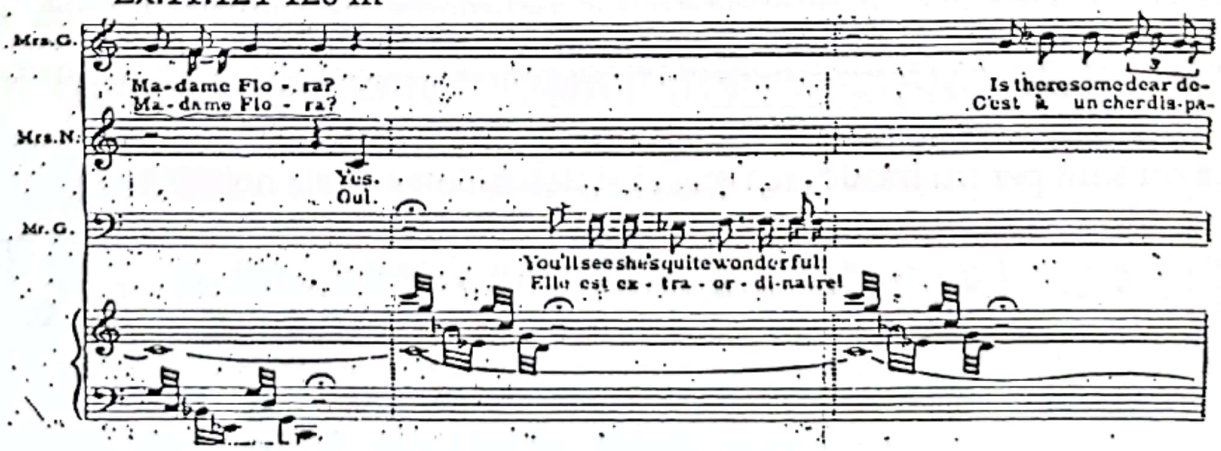
Mijloacele de expresie folosite sunt: *timidment, poco pesante, molto marcato, excitement, espr., molto piu agitato, subito.*

Regizorul primeşte din partea compozitorului toate elementele de factură comportamentală necesare redării acestei scene.

Este important să amintesc foarte pe scurt şi despre costumele purtate de interpreţi. Fiindcă acţiunea operei se petrece în secolul XX, hainele costumele purtate de actori sunt cele de toate zilele. Fiecare interpret a adus de acasă costumul propriu. Monica şi Toby au folosit în timpul jocului la începuturile actelor I şi II un voal şi nişte haine vechi pentru întruchiparea imaginii unor persoane decedate mai demult.

Compozitorul foloseşte expresivitate marcată pentru prezentarea clienţilor. Textul recitativelor secco sunt acompaniate prin pasaje harpistice în sens coborâtor, având o uniformitate ritmică care face legătura cu sunetul punct de orgă reapărut. Pasajul este alcătuit din mai multe figuri ce se succed repetate pe diferite trepte având valori de 32-imi.

Ex.11.124-126 m



Scanned with OKEN Scanner

7) Aria Mrs.Gobineau 143-183m.

Structura de tempo: a) Allegretto calmo.
Schema de construcție:

tema 1=143-147
tema 2=a/148-152 b/153-157
tema 1, varianta 1 cu lărgire=158-165
tema 1, varianta 2=166-169
tema 3, Lamento=170-173
Coda la pian=174-183

A+b+a+a+ Coda+a

Aria intră în jurisdicția formelor tripartitei compuse care exprimă un sentiment mai adânc în contrast tonal şi tematic. Partea *a+a* la revenire are o desfăşurare de perioadă. Literele mici reprezintă cele două fraze aproape identice din care se compun.

Mijloacele de expresie folosite pentru evocarea amintirilor sunt: simplement, colla voce (iată o referire şi la abordarea tehnicii vocale) espr., dolce, avec tristesse, piu largament, quasi parlato.

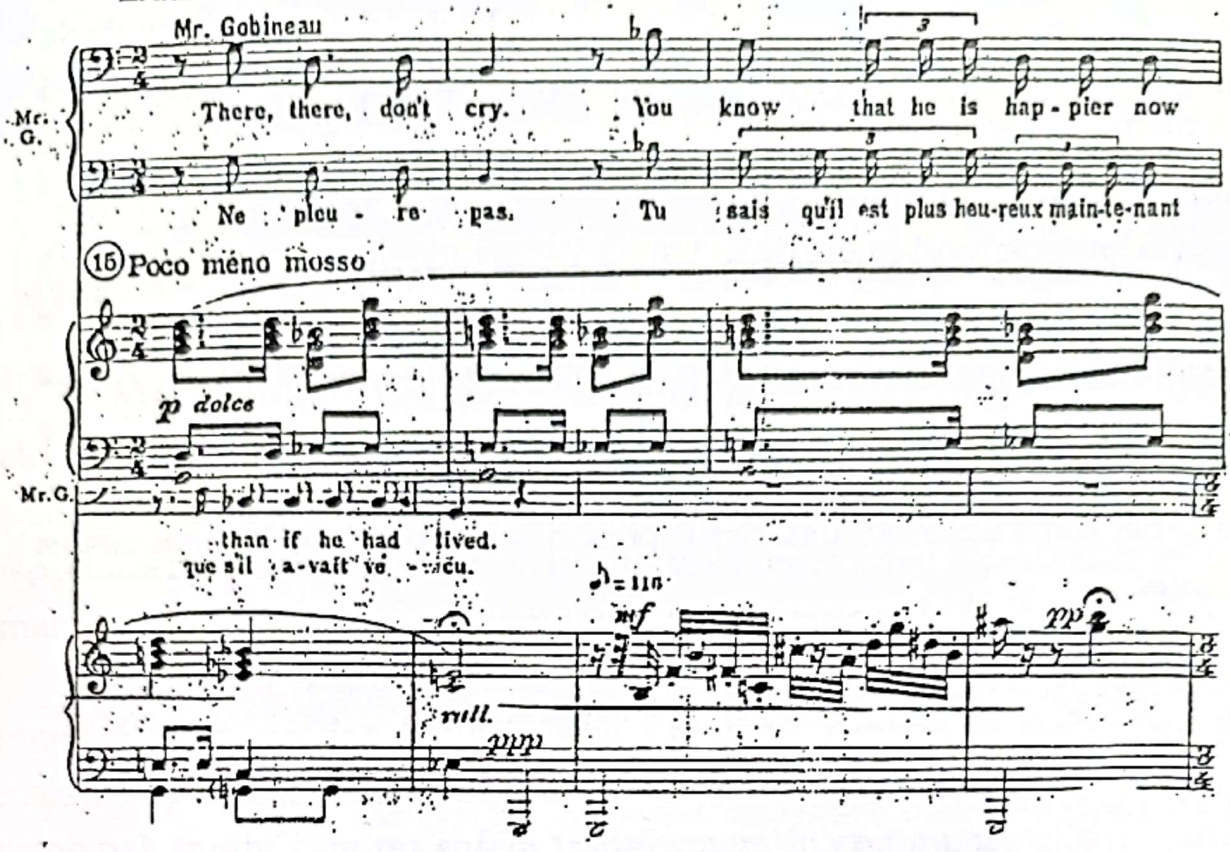
Trebuie să menționez că elementele de expresie interpretativă indicate de autor se contopesc cu indicațiile de tempo, emisie vocală şi mişcarea scenică concretă.

Aria este concepută pe un motiv muzical de 4 măsuri care este de altfel şi tema pe care denumesc *tema amintirilor* şi care după diferite variante modulante revine la tonalitatea şi forma inițială.

Ulterior măsurile 177-183 motivele de amintire folosite şi de soț de două ori sunt pentru închiderea scenei şi deschiderea alteia noi.

Scanned with OKEN Scanner

Ex.12. 177-183 m

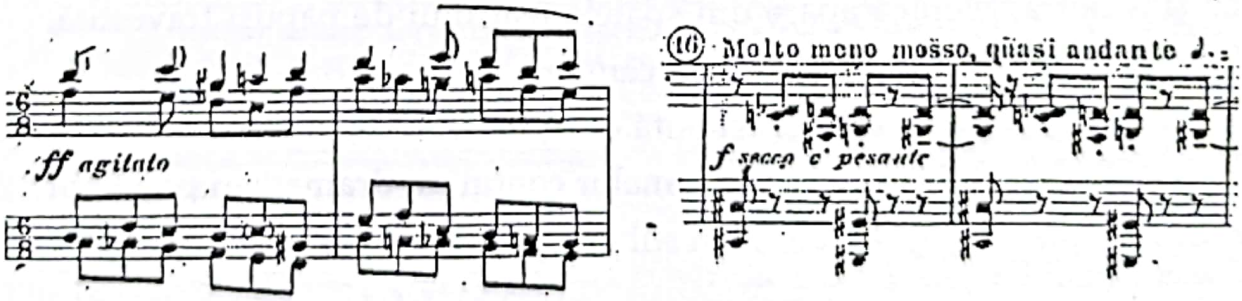


8) Intermezzo muzical 184-210m

Tempo folosit: a) Allegro molto b) Molto meno mosso, quasi andante.

Principiul construcției se bazează pe evoluția celor două teme contrastante, prima temă amplificându-se în dezvoltarea orchestrală a motivului principal în tonalități diferite predominând elementul liric, iar a doua temă utilizează un motiv scurt repetat ritmico-ciclic printr-un grup de acorduri cu accente energice şi sacadate.

Ex.13.185-186 / 192-194 m



Scanned with OKEN Scanner

Mijloacele de expresie cerute de autor sunt: *agitato, secco e presante.*

Contrastul muzical-tematic-dramatic al celor două părți muzicale determină atmosfera generală care se deteriorează treptat în direcția unei agitații isterice a personajelor până la momentul ocupării locurilor în jurul mesei rotunde.

Compozitorul foloseşte în tema a doua două instrumente de lemn pe principiu polifonic pentru întărirea caracterului contrastant. Cele două instrumente de suflat cântă la unison ritmic staccato pe relație secundă – sextă – cvintă – septimă – cvintă - terță, un joc de extensie intervalistică reprezentând conflictul comic, un anacronism actual de mult depăşit, acela al descrierii personajelor prezente la asemenea şedințe.

Personajele la şedință în sfârşit fac liniște.

9) *Recitativ* 211-212 m.

Recitativ secco după atacul unui acord cântat în registrele extreme ca un gong. Simbolul caracteristic al gongului (în acest moment clopotul) face legătura dintre personajele vii şi cele inexistente. Sunetul clopotului va reveni de câteva ori.

10)*Intermezzo muzicae*, recitativ şi aria Spirit 214-309 m.

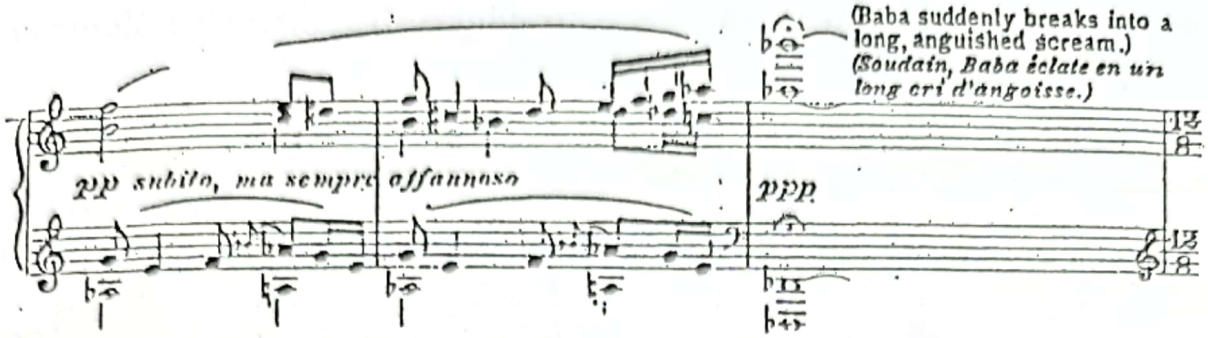
Tempo este Adagio, mijloace de expresie; *espr., incalzando, subito ma sempre affannoso.*

Baba simulează starea de transă gemând şi transpirând. E momentul chemării şi apariției spiritelor. Acest moment este regizat între Baba şi Monica; Monica apare din spatele teatrului de păpuşi travestită, în lumina unui reflector bleu palid şi cântă pe gemetele Babei.

Partea muzicală este concepută cu ajutorul a două teme în raport cu acordul gongului iar subiectul temelor conțin un dramatism ponderat care se apropie de genul oratoric în stil polifonic.

Scanned with OKEN Scanner

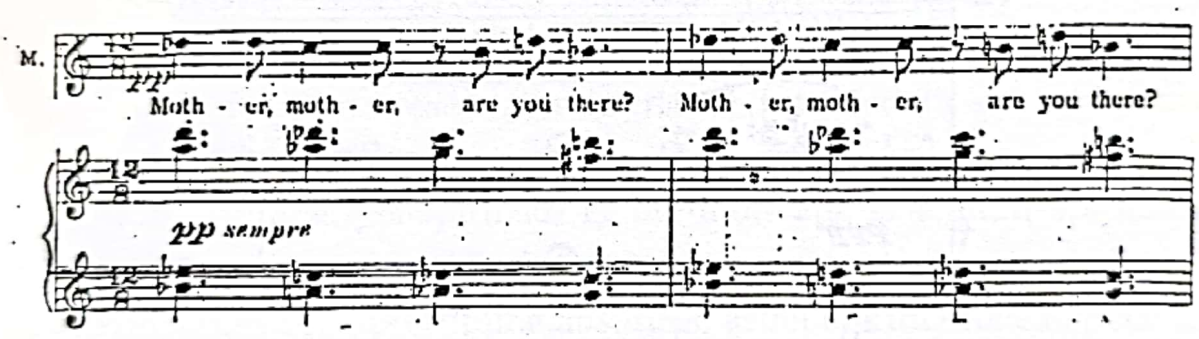
Ex.14.222-223 m.



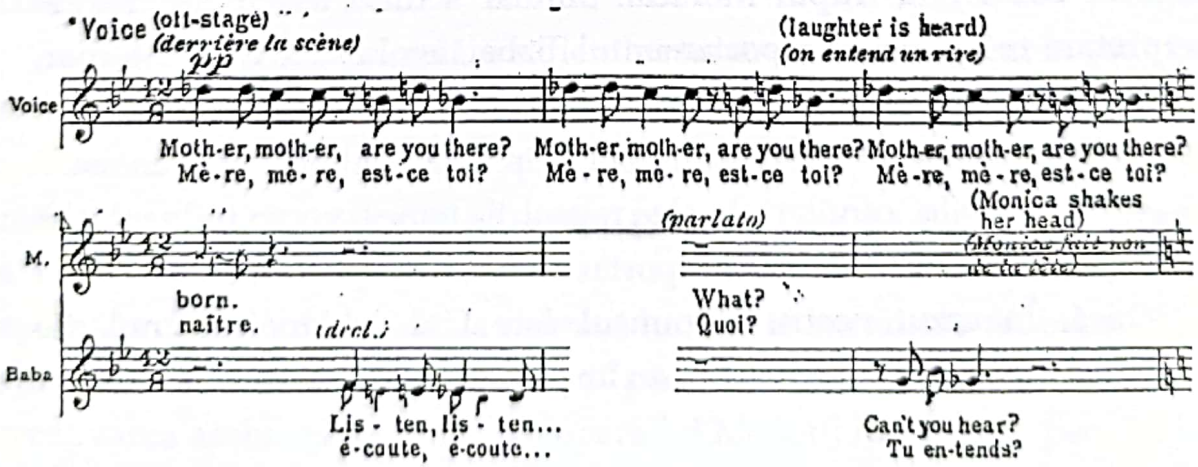
Măsurile 211, 224, 325, 346 sunt pilonii sonori ai gongului şi clopotului imaginar. Începând de la măsura 211 şi până la măsura 346, când sună ultima dată, personajele active (interpreţii) şi pasive (spectatorii) pe scenă sunt martorii unei excrocherii dramatizate în mantia bunelor intenţii şi a prim-ajutorului sentimental.

Tema fetiţei spiritualizate în vocea Monicăi va fi prin comparaţie identică cu tema înnebunirii Babei. Motivul conţine patru acorduri majore suprapuse pe relaţie semiton în coborâre cromatică cu un accent principal, motiv care nu suferă transformare în continuare ci se repetă monoton ritmic şi armonic.

Ex.15.225-226 m



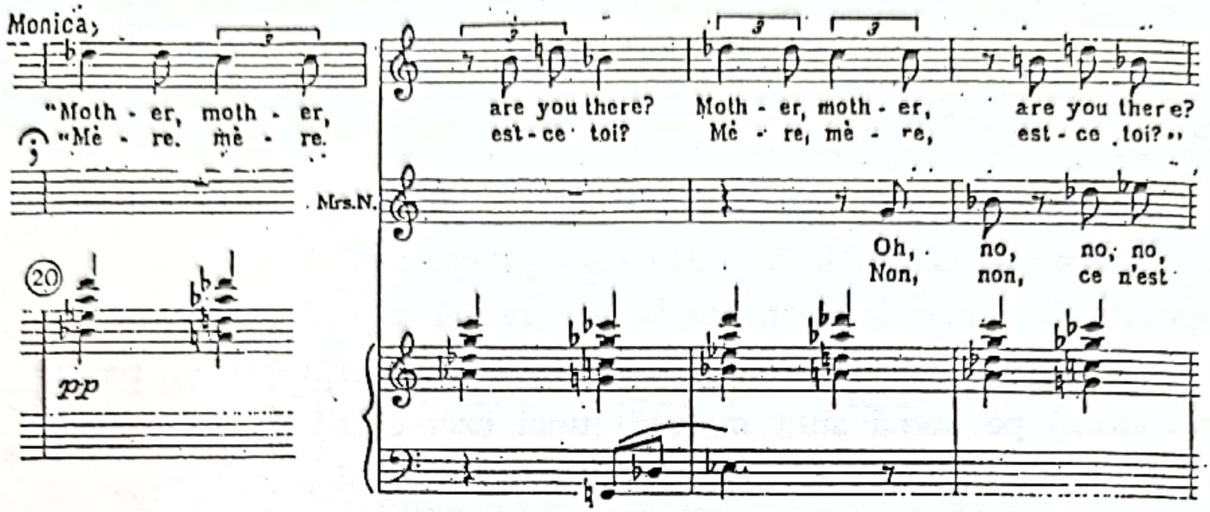
şi va face apariţia în timpul Ariei de leagăn a Monicăi în măsura 524:



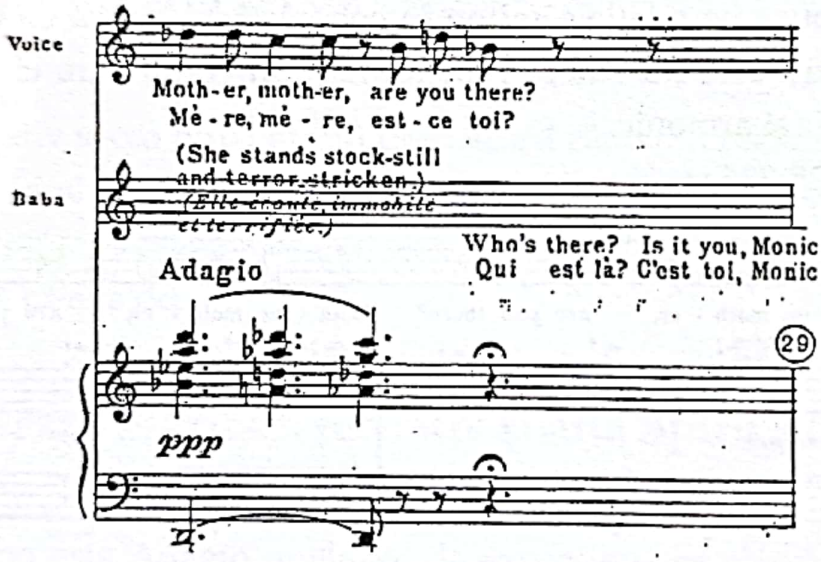
Scanned with OKEN Scanner

Iar în actul II în măsurile 874 exemplificare pentru familia Gobineneau că spiritul nu există

Ex.15. 874 m



Măsura 992 înseamnă începutul înnebunirii Babei.



Vocea, tema şi-a dobândit un statut independent şi apare deja în imaginea Babei fără trupul Monicăi. Similar actului ternar de creație-interpretare-receptare, comportamentul Babei evoluează ea tot ternar, pregătire-tensiune-rezolvare. Ele se intercondiționează reciproc în ipostazele: Baba are echilibru psihic sau îi lipseşte echilibrul psihic.

Acumulările cantitative ale revenirii temei vocii influențează zonele pozitive sau negative comportamentale ale Babei, inclusiv starea ei psihică. În cazul nostru răspunsul este fără echivoc, acumulările cantitative ale tensiunii pe Babă le-au împins spre zona negativă.

Scanned with OKEN Scanner

Conflictele care se manifestă pe urmă se datorează acestor acumulări şi pierdere de echilibru.

11) Recitativ 225-254 m. *Arie* 255-310 m. *Coda* 311-349 m.

Spiritul fetiței Mrs.Nolan a apărut, urmează un scurt recitativ acompaniat dintre mamă şi fiică, urmat de un duet.

Tempo folosit: a) Allegro mosso, b) poco piu mosso c) andante, senza trascinare, d) poco piu mosso, e) poco meno f) a tempo

Mijloace de expresie: *tendrement, espr., avec deseepoir, tremblement dans la voix, poco movendo, tres surprise*

În duet se găseşte un motiv de 4 măsuri repetate de trei ori care compune prima temă, încheierea procesului de prezentare (239-254 m) aducând o dezvoltare a temei a doua în continuare (255-310 m) cântată numai de Voce şi coda (312-349 m) încadrat în materialul tematic al Vocii Monicăi.

Schema de construcție este;

A=(recitativ /duet) voce+recitativ/duet+a+a+b+ recitativ

B=Aria=A(a+a/variant)+B (b+c)+A/variant (a+b+c)

Atmosfera tensionată şi misterioasă este redată cu schimbare simultană a tempo-urilor.

Misterul apariției spiritelor îşi are motivația sa legitim–spirituală în sfera religioasă. Existența religioasă este reprezentată în mod absurd de credință. Credința presupune absurdul, astfel spiritualitatea epocii în care a fost scrisă *Medium*-ul şi nu numai, aplică semnificații medievale conceptului de *spiritism.*

Nemurirea temporală a sufletului uman, reactivarea lui în şedințe de spiritism, deci supraviețuirea sa eternă şi după moarte nu sunt numai neîntemeiate în vreun fel, ci înainte de toate aceste presupuneri nu oferă nimic din ceea ce s-a dorit a se obține prin ele. Enigma supraexistenței şi a vieții eterne nu se poate rezolva în spațiu în afară de timp. Ceea ce apare de dincolo de infinit la *Infernul* lui Dante surprinde momente ale suferinței veşnice îm urma comiterii păcatelor ce nu pot fi iertate. Este reactivarea aceluiaşi sentiment în opera lui Menotti incarnat în personaje

Scanned with OKEN Scanner

vii care caută liniştea prin invocarea spiritelor de dincolo de *fluviul morţii*, developând absurdul în existenţa lor zilnică. Deci aici se contrapune *misticul* cu *absurdul*. Absurdul este o categorie relaţională care se condiţionează între obiectul minunii misterioase şi subiectul crezului absurd.

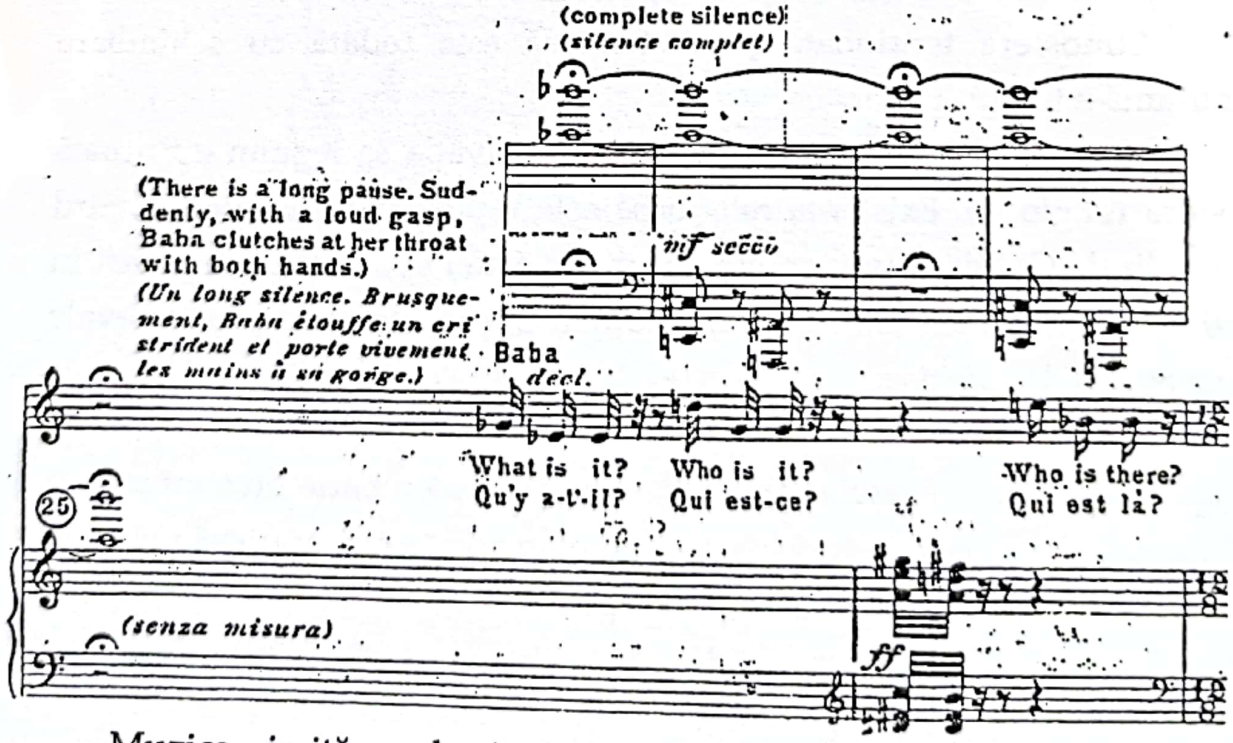
12) Recitativ 350-362 m.

Acompaniat, cu indicaţii de tempo; Allegro agitato, Allegretto, Presto, Andante.

Mijloacele de expresie folosite: *parle, quasi parlato, rassure, silence, secco, terrifee.*

Apare şi vocea copilului familiei Gobineau. În plină desfăşurare a râsetelor copilului, se aude gongul la pian iar Baba face o mişcare ciudată. Spiritul pe care a readus-o în mijlocul familiei Gobineau şi a lui Mrs.Nolan s-a apropiat şi de Madame Flora. Ea a simţit pe pielea ei cum o atinge.

Ex.16. 346-351 m.

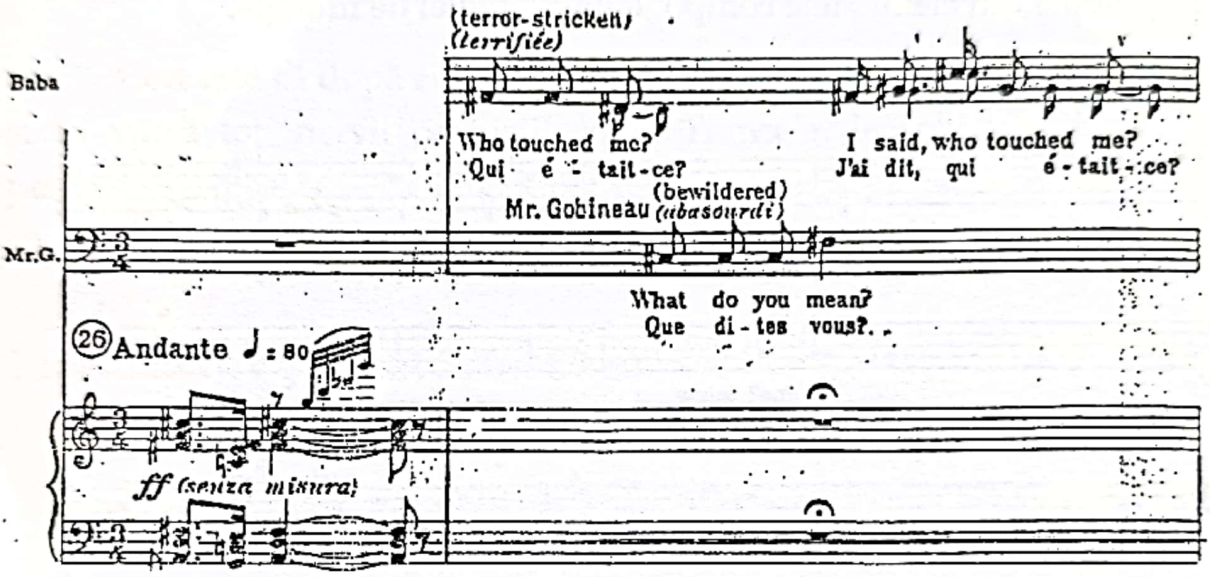


Muzica imită pulsaţia respiraţiei personajelor, melodia se încăpăţinează să-şi păstreze cursivitatea, devine fragmentată prin

Scanned with OKEN Scanner

respirații rapide, nervoase. Textul se cântă, se scandează, se strigă pe sunete repetate în septolete, octete. Tehnica de emisie vocală se deplasează gradat dinspre centrul liric spre articulație dramatică. Multe contraste dinamice cu voce tânguită şi chinuită în morendo sunt obținute cu un efort tehnic-vocal. Vocea filată este contrastată cu efecte muzical-pianistice de mare expresivitate. Aceste momente se termină cu acorduri robuste (minor, major, micşorat, mărit) şi tonalități migratoare de la major la minor cântate în *ff*.

Ex.17.361 m



Reacția clienților este redată cu timbrul sec al fagotului care tânguieşte staccato în dialog cu tuba, după cei dispăruți.

Efectul *Feedback*[1] din acest moment îşi face simțită prezența obligatoriu în relația inter-personajelor, a motivelor care le manipulează faptele, faptele care le condiționează existența lor contradictorie. Efectul *Feedback*-ului astfel utilizat contribuie la formarea temelor, a coloritului muzical, accentuând importanța mijloacelor de expresie folosite la redarea tuturor unităților bi şi tripartite, redistribuind locul recitativelor şi al formelor de arie, de asamblare armonică în organizarea şi redarea dramaturgiei muzicale.

[1] *Efectul Feedback*, înseamnă relația cauză-efect, prin cale de reacție întoarsă

Scanned with OKEN Scanner

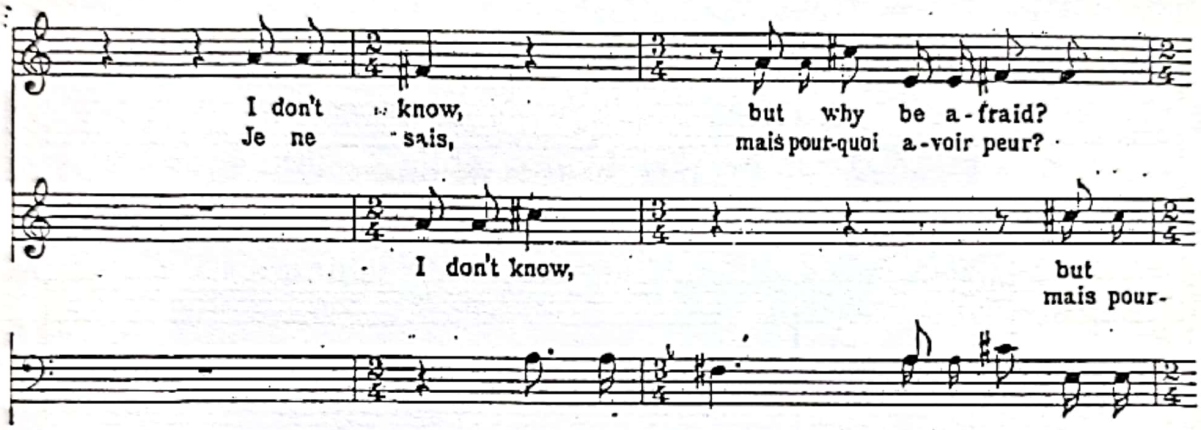
13) Imitație şi recitativ 363-395 m.

Tempo folosit: Piu mosso, poco meno, sempre piu mosso agitato, allegro agitato, andante calmo, quasi adagio.

Mijloace de expresie: *avec tendresse, marcato, frappant, dolce, morendo.*

Răspunsul clienților este dat într-o scurtă formă de imitație paralelă şi imitație inversată a două voci, contrapunctată de vocea a treia cu fragmente din elementele componente ale temei de imitație.

Ex.18. 363 m



Tema I a imitației este întreruptă de un recitativ acompaniat (370-385 m) dialog nervos, Baba se simte atinsă de cineva, în realitate halucinează, simte spiritul manifestând în *transcendental.*[1] Reacția Babei o situiează pe poziția opusă față de începutul şedinței.

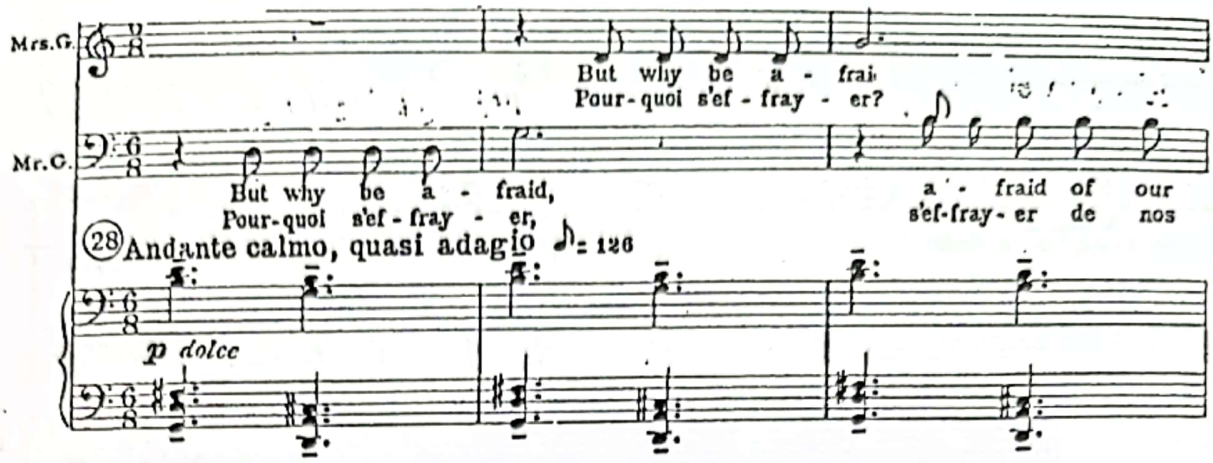
Tema a II-a a imitației are aceeaşi modalitate de construcție deliberată ca şi la tema I față de prima temă care este compusă de o celulă motivică repetativă, la tema a doua celula se dublează devenind motiv scurt.

---

[1] *Sistemul de axă grotesc-transcendental* Angi, Ştefan, *Prelegeri de estetica muzicii,* vol.I. Tom 1,Editura Universității din Oradea 2004,p.216 "Acest sistem se bazează pe o axă orizontală. În dreapta şi în stânga axei întâlnim două săgeți care simbolizează caracterul non finit al axei.....posibilitatea extinderii sale precum şi a comprimării acestuia. Cei doi poli care sunt fixați la cele două capete ale axei simbolizează zona realului, respectiv zona idealului."

Scanned with OKEN Scanner

Ex.18a.386-388 m



Cert este că după această întâmplare Baba renunță subit la ședință şi îşi varsă toți nervii pe bieții copii. Transele de spiritism atacă pe persoana inițiatoare. De altfel fiecare profesie este „compensată" cu specificul bolii profesionale şi ca urmare o contrareacție la aceasta.

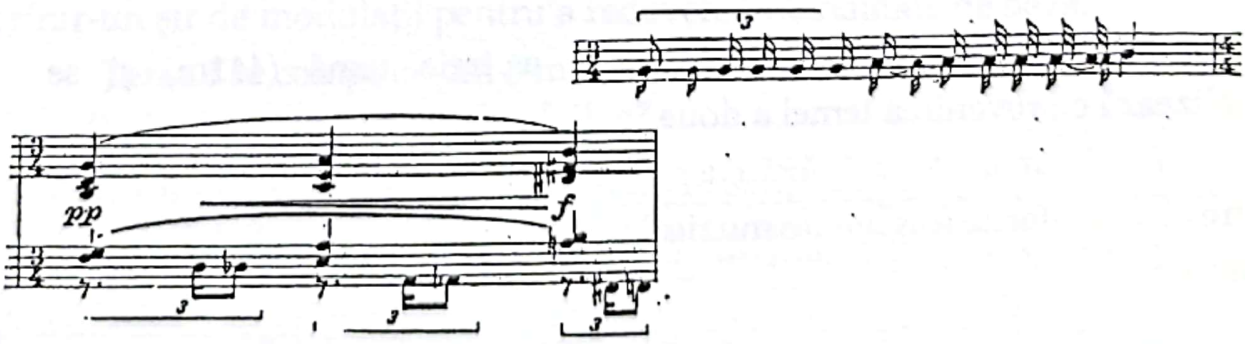
14) Recitativ şi duet 396-469 m

Tempo folosit: a) Andante, b) poco meno, c) allegretto mosso, d) allegro molto, e) allegro molto agitato.

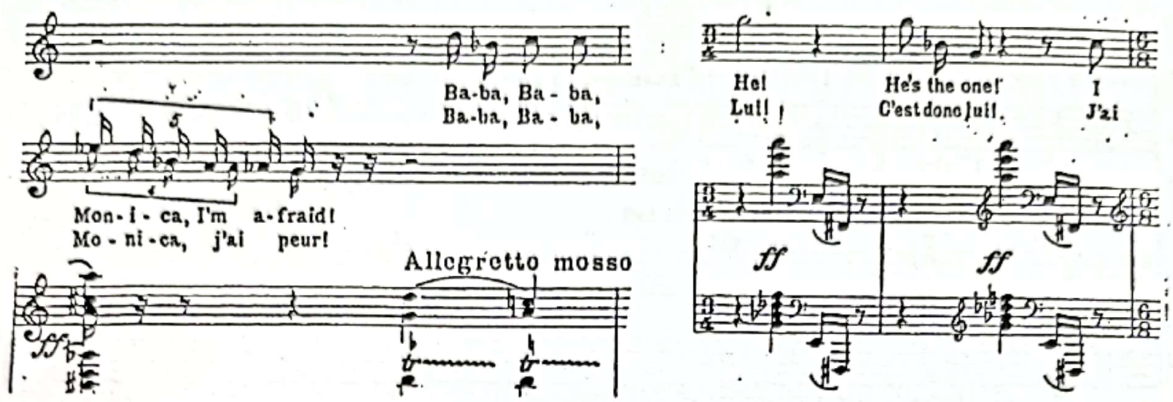
Mijloacele de expresie în această parte: *sans voix, colla voce, surprise, subito, hipmose.*

a) recitativ acompaniat, b+c+d=recitative acompaniate cu material muzical tematic, fiecare component având motiv individual de proiecție muzicală.

Ex.19. 403 m / 408-409 m / 418-419 m.

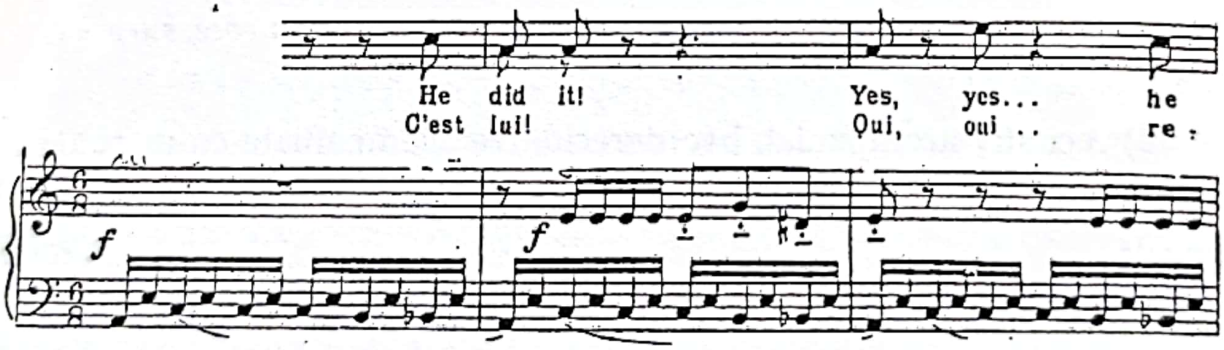


Scanned with OKEN Scanner



e) este format dintr-un motiv bicelularic, care se repetă de 2 ori secvențial (420-428 şi 429-438) urmat de a doua temă fracturată fără melodie, discurs agitat dintre două femei disperate, acompaniamentul pianului aducând figurativ motive dintr-un grup de note arpegiate cu baza armonică simplă şi cu o unicitate ritmică. Această formă o găsim frecvent la acompaniament.

Ex.20. 420-422 m

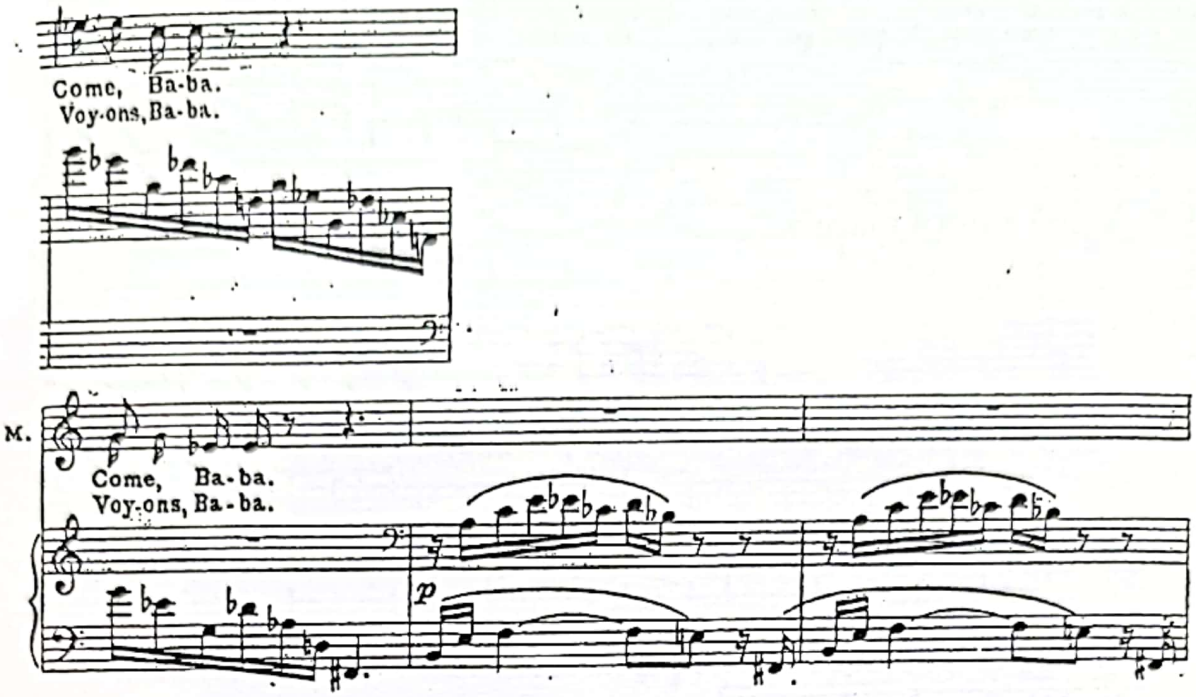


Acum compozitorul mai adaugă a treia temă (441m) şi se finalizează cu revenirea temei a doua în dialog Baba cu Monica (453 m).

Finalizarea acestei părți cu pasaje coborâtoare în tonalități legate între ele cu diferite fragmente muzicale o conduce înapoi pe Babă spre un comportament liniştit.

Scanned with OKEN Scanner

Ex.21. 465-468 m



15) *Duet* 470-524 m.

Tempo: Allegretto con moto

Mijloace de expresie folosite: sunt cele propuse de scriitura muzicală.

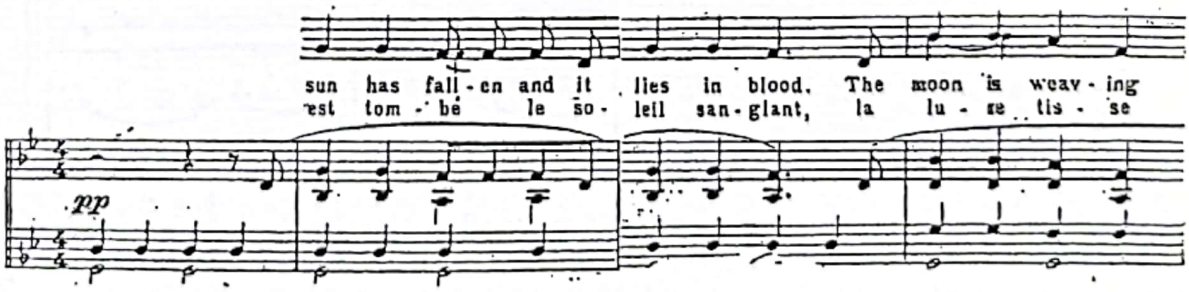
Schema de construcție; *A=a+a*-expoziție *B=b*-dezvoltare A=a/variat-repriză

A– 470-494 m. *B*—495-507 m. *A*—508-523 m.

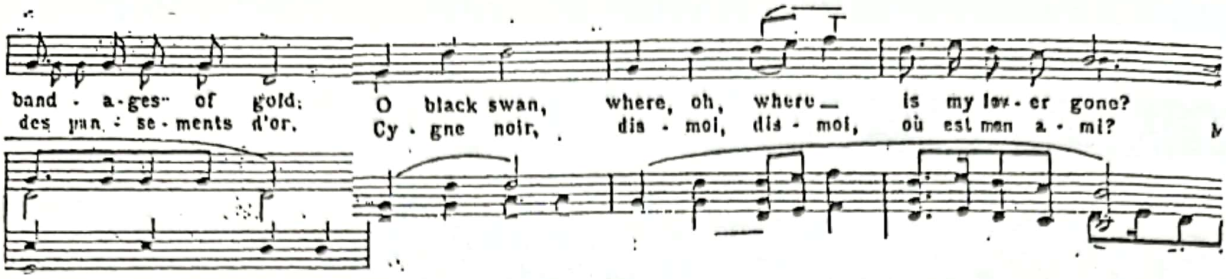
A/a1- conține două teme grupate într-o frază constituind grupul motivic principal. Prima temă este în tonalitate sol minor iar a doua trece printr-un şir de modulații pentru a redeveni în tonalitate de bază.

Tema I se compune din 8 măsuri.

Ex.22.470-477 m

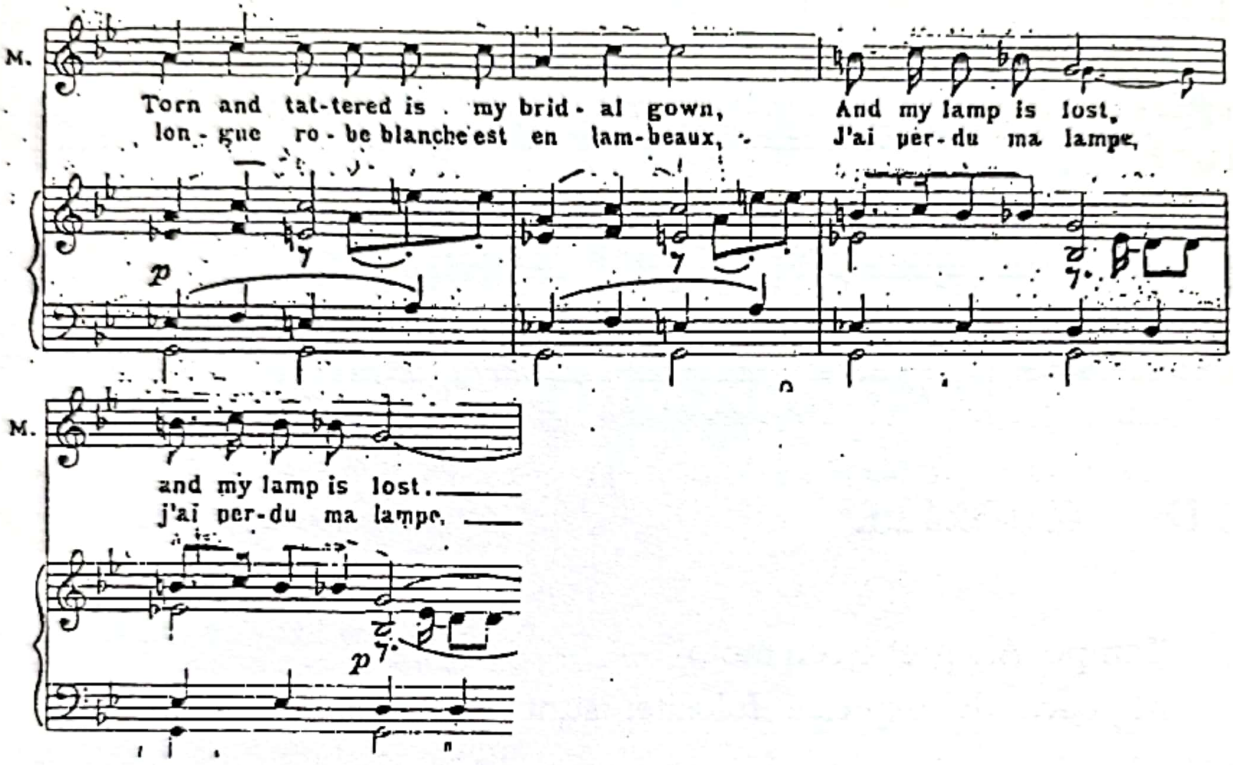


Scanned with OKEN Scanner



Tema a II-a 4 măsuri.

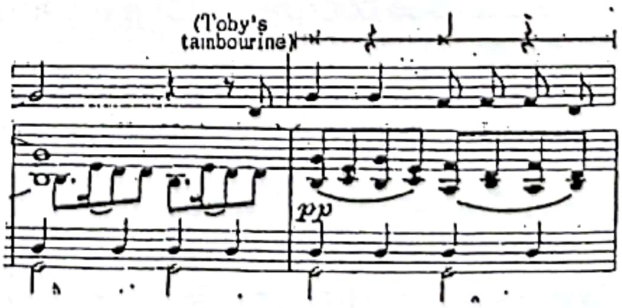
Ex.23.478-481 m



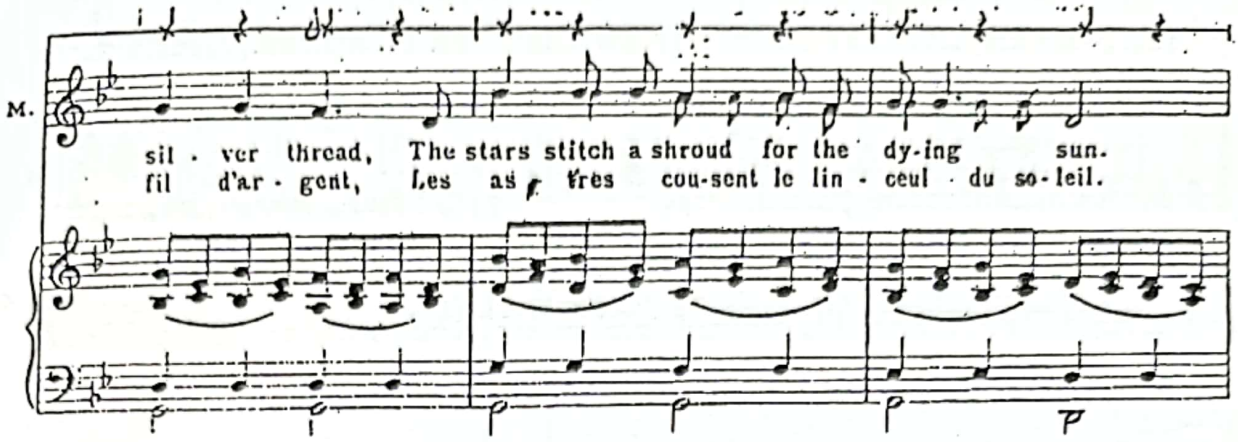
Principiul evoluției în tema a II-a nu este respectat, tema devine mai scurtă față de prima temă. În acelaşi timp se va amplifica la revenirea părților repetitive.

A/a2-construcție identică, contrapunctată ritmic de bătaia mişcării simetrice a unei tamburine folosite de Toby.

Ex.24.482-486 m



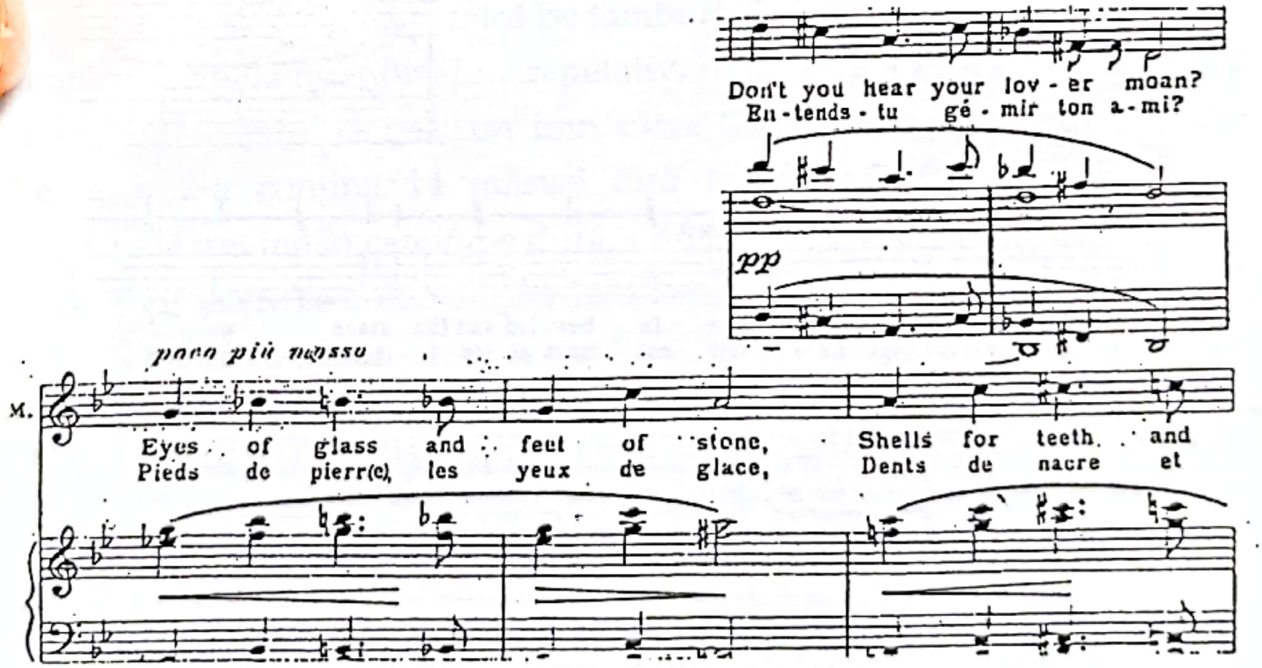
Scanned with OKEN Scanner



A. Partea A este obligatoriu contrastantă față de *B*, dar caracterul temei a II-a este mai energic, accentuat vizavi de caracterul nostalgic, visător a temei I-a. Între cele două părți există o mică punte de o măsură, care pregăteşte trecerea la materialul muzical dezvoltativ.

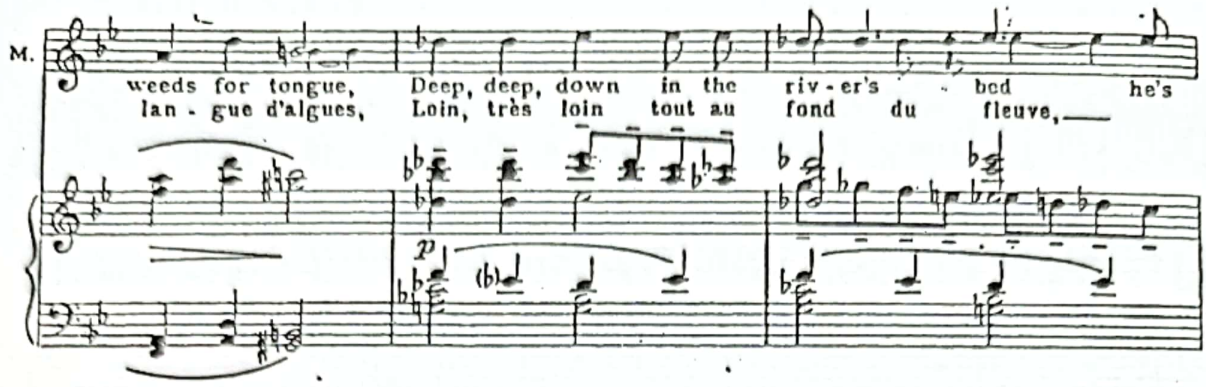
B. Materialului tematic inversat şi prelucrat părții *A*, este dezvoltat prin contraste tonale, armonice, motivele încărcându-se cu tensiune din ce în ce mai mare între ele prin secvențe urcătoare. Practic putem afirma că dezvoltarea aduce o temă nouă *episodică*.[1]

Ex.25. 495-496-500-502 m



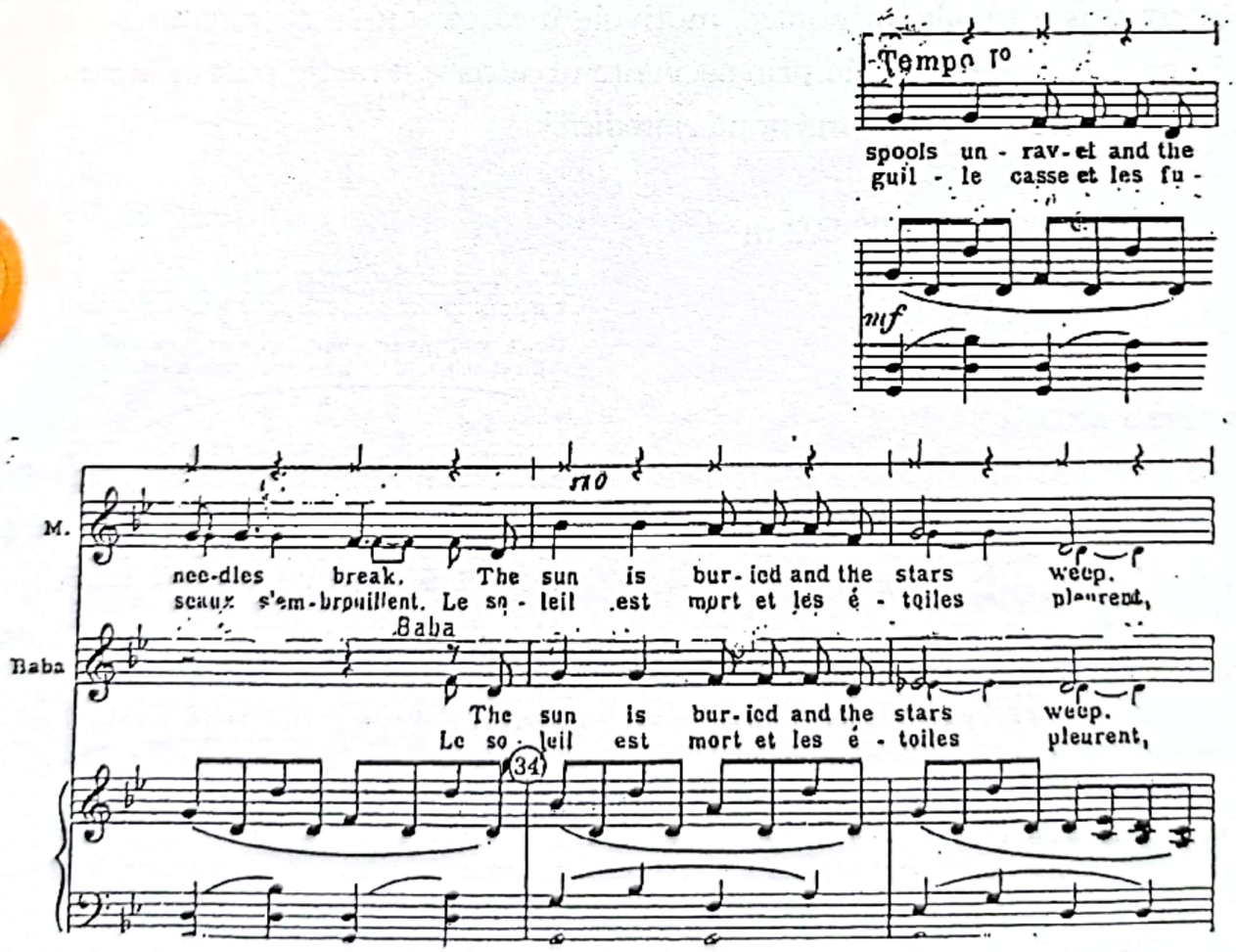
[1] Partea *de episod* are de cele mai multe ori un caracter contrastant față de tema principală, din punct de vedere tematic, armonic. Tematic predomină în el elementul liric, cantabil, liniştit. Din punct de vedere armonic, el îmbracă în mod obligator orice altă tonalitate sau modulație, în afară de aceea a temei principale.

Scanned with OKEN Scanner



A / variat-repriza, materialul aduce o suprapunere a celor două voci feminine în formă de *canon*. Reapare bătaia ritmică a tamburinei, cu al treilea personaj, Toby. Am putea trage concluzia, că partea „repriză" aduce în compoziția lui *Menotti* prin vocea mută a lui Toby-tamburina-a treia voce, astfel acest moment muzical devine un *terțet*.

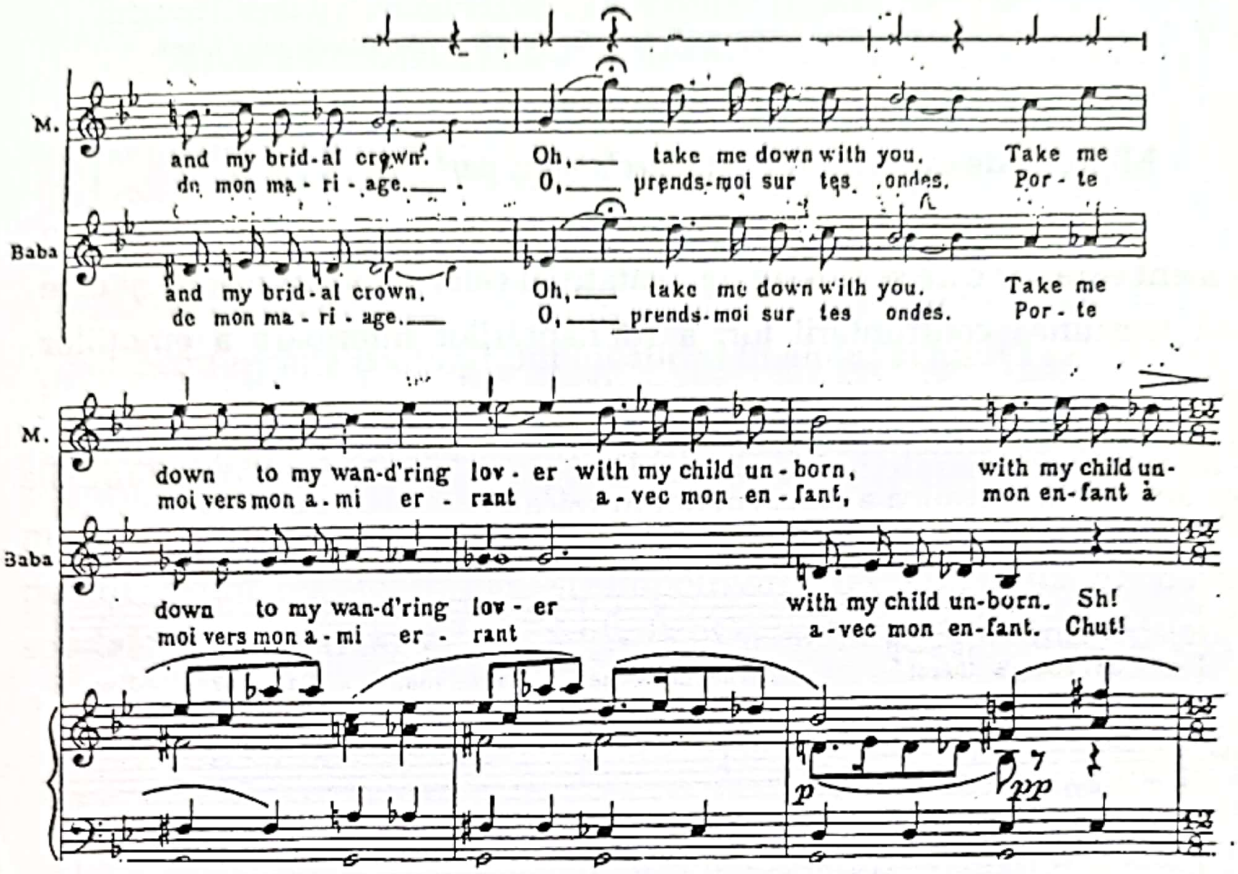
Ex.26. 508-511 m.



Față de prima apariție a temei aici asistăm la dezvoltarea motivului tematic spre punctul culminant

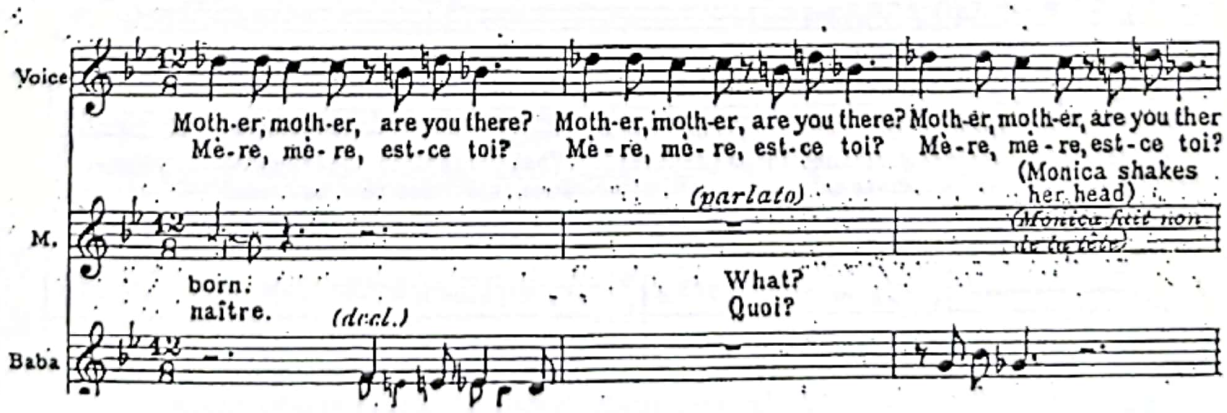
Scanned with OKEN Scanner

Ex.27.518-523 m.



Monica va cânta la începutul duetului un *cântec de leagăn,* acompaniată de bătaia ritmică pe tamburină şi de mama ei. Muzica are o temă principală nuanțată liric repetativ. În măsura a 25-a apare tema a 2-a secundară zbuciumată, un imn către *Cer*, pentru înlăturarea *Răului.* Tema a 2-a conține 14 măsuri fără tamburină. Când revine tema principală, revine în canon pe durata de 16 măsuri cu cadență întreruptă. În acest moment se aude iarăşi Vocea ostentativ.

Ex.28.524-526 m



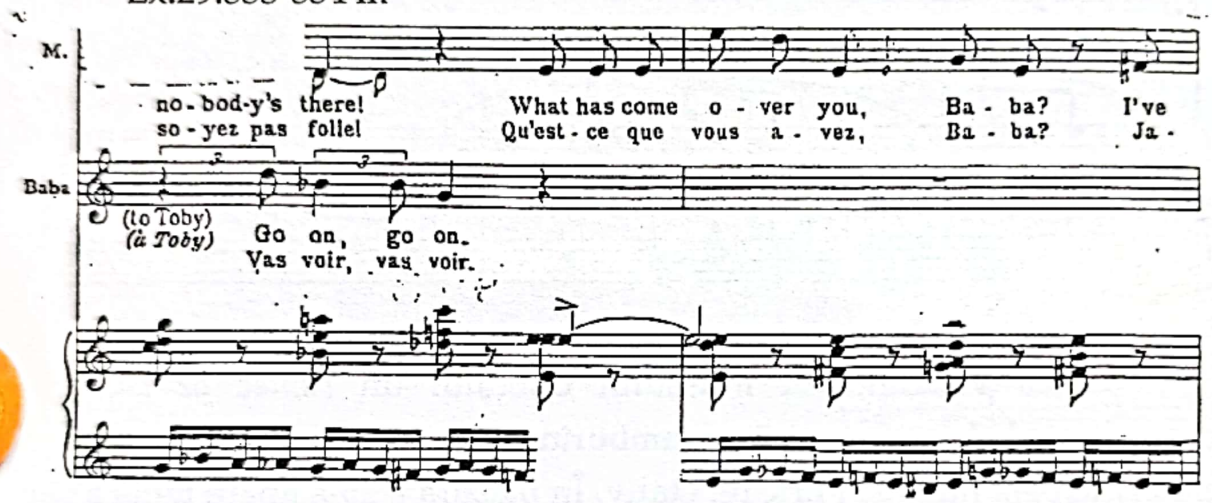
16) Recitativ şi Duetul final act. I 527-568 m

Tempo: a) Allegro agitato, b) Andante Maestoso

Mijloace de expresie folosite: *declamato, parlato*

Figura muzicală folosită este un grup de sunete de 16-imi, un element exterior care se lipeşte de recitativul celor două interprete şi care redă tensiunea confruntării lor, a frământărilor interioare a emoțiilor exteriorizate prin uniformitatea repetării aceleaşi figuri în urcare şi coborâre, fidelă situației scenice. Acordurile seci aduse de mâna dreaptă este accentuare ritmică a construcției muzicale.

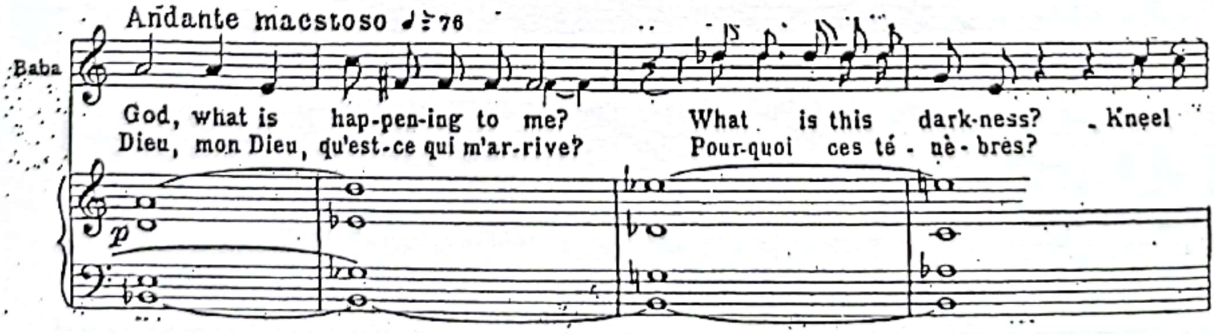
Ex.29.533-534 m

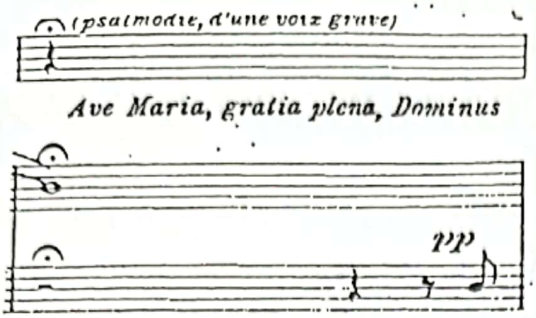


Dramatismul atinge culmea isteriei şi a paroxismului, toți cei prezenți îngenunchează şi se roagă.

Punct de orgă pregăteşte rugăciunea prelungită în acorduri lungi legate între ele.

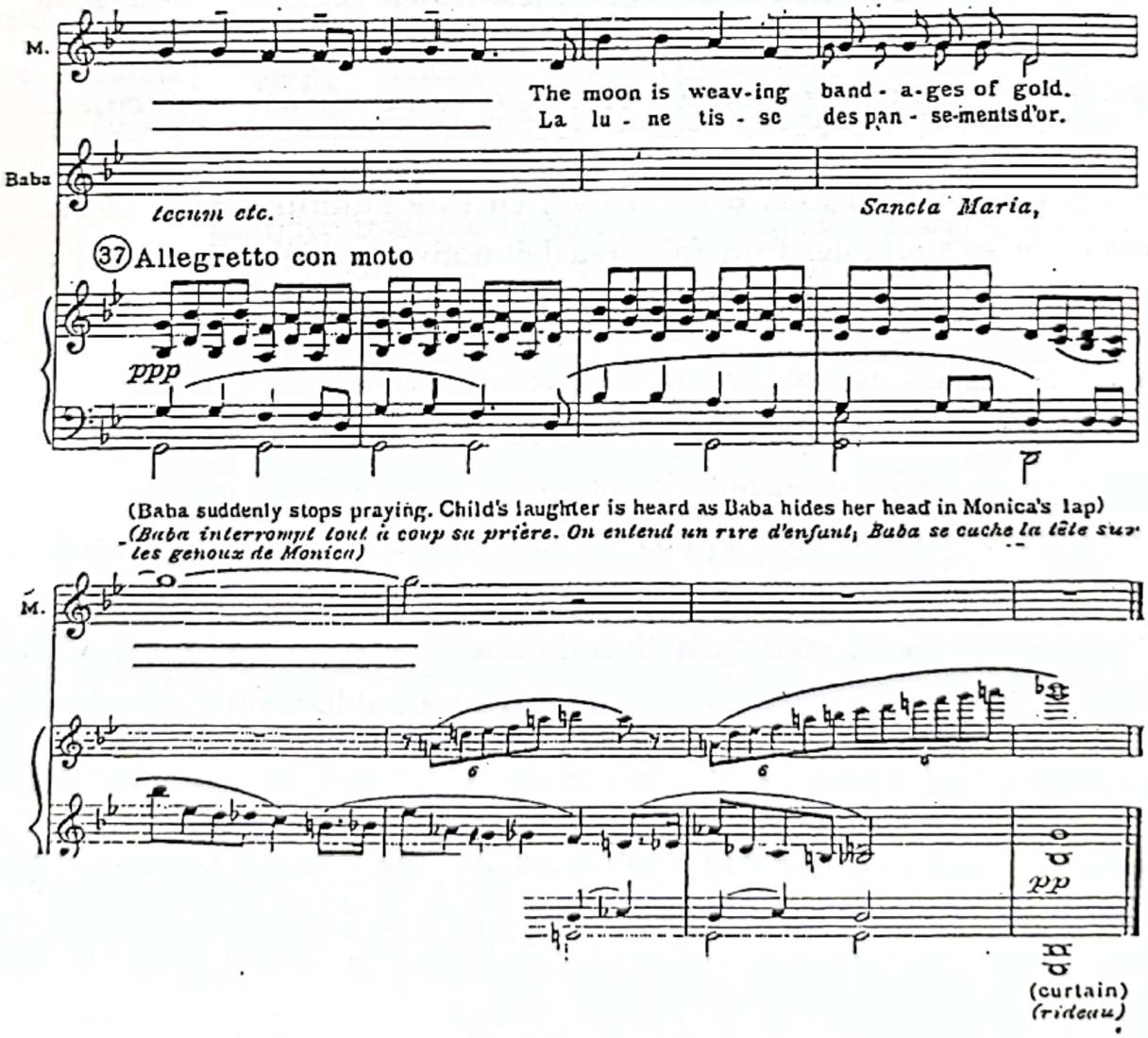
Ex.30.545-549 / 556 m





Semnificația conținutului ideatic al finalului actului I se manifestă în imagini, simboluri, alegorii interiorizante. Momentul reprezintă stadiul deschis şi închis al componentelor extreme. Repetarea muzicală a motivului din tema de leagăn ne-o prezintă pe Madame Flora gata pentru asumarea *vinei* dar şi împotrivirea ei cu *Destinul.* Inima spectatorului se strânge de milă şi de frică subită comparând existența noastră minimă în fața forței Destinului.

Ex.31.557-568 m



Scanned with OKEN Scanner

Formularea muzicală este purtătoare de sublim şi declanşatoare a sentimentului însoţitor al josnicului.

Precum am analizat în partea de categorii estetice purtătoare de *sublim-josnic* în partea a doua a lucrării, categoria josnicului este prezenţă complementară negativă a sublimului. Ca şi urâtul, josnicul contrastează cu măreţia şi grandoarea sublimului. Relaţia valorilor sacre şi a josnicului în partea această a operei are o rezonanţă complementară cu raportul *frumos-sublim*. Rugăciunea este implorarea *Cerului* prin *căinţă* pentru acordarea *iertării*. Echivalenţa relaţiei formă-conţinut, pământ-cer cu relaţia frumos-sublim, reprezintă o configuraţie similară de sentimente însoţitoare care sunt şi ele acceptate între *frică şi euforie*.

În această operă scenele ca elementele de construcţie dramaturgică se leagă între ele prin recitative ca de altfel concepţia operei neotradiţionale. Folosirea diferitelor forme în care se pot îmbrăca diversele scene ale operei, situaţii şi caracterizarea personajelor nu sunt tipare intangibile sau principii de dezvoltare imuabile, totul este lăsat la libera inspiraţie a compozitorului. Trebuie observată folosirea cu curaj a *leitmotivelor* (motivul Monica, Voce, Râset de copil, Destin, motivul apariţiei clienţilor; în total 6 leitmotive) cu care autorul caracterizează personajele şi situaţiile. Prin folosirea leitmotivelor Menotti asigură o unitate a imaginilor şi a personajelor.

Scanned with OKEN Scanner

ANALIZA COMPARATĂ, MUZICAL-ESTETICĂ A ACTULUI II

Arhitectura construcției muzicale a actului II este repriza față de actul I prin concepția structurală a formei și a părților mari componente ale întregului act II.

Acțiunea este reluată de cei doi copii identic actului I. Apare Baba, după care apar clienții dornici să continue ședințele cu mediumul. Baba refuză categoric în speranța că scapă de viziuni. Însă în scurt timp va trebui să constate că este victima propriilor înșelăciuni. Vedeniile se întorc recurent. Într-un moment de furie oarbă devine criminală, confundând pe Toby cu vedenia apărută în preajma ei.

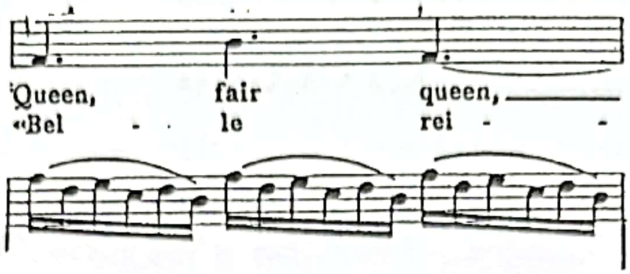
În scurt aceasta este acțiunea dramatică a actului II. Față de actul I concepția dramaturgică este mai concentrată conținând toate elementele muzical-dramaturgice întâlnite de la începutul actului I. Personajele le găsim în aceleași situații conflictuale și stări sufletești complexe care prin repetitivitatea lor aduc tragedia destinelor lor inevitabile.

Analiza operei lui Menotti pretinde în bună măsură dezlegarea pe baza adnotărilor autorului a diverselor semnificații simbolice legate de eroi. Este momentul când trebuie să clarificăm importanța tuturor adnotărilor, fiindcă sunt făcute chiar de compozitor. Menotti a contopit în aceeași persoană ipostazele de scenarist, dramaturg și compozitor. Deci fără dezlegarea acestor semnificații simbolice legate de eroi nu putem înțelege mesajul transmis de ei.

Simbolurile sunt transmise prin imagini în cadrul percepției. Imaginile muzicale reprezentative pentru fiecare personaj în operă sunt de pildă cvarta perfectă ascendentă prin care Monica i se adresează lui Toby.

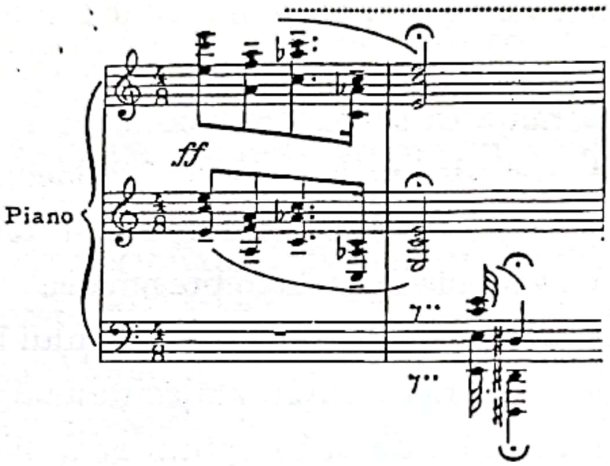
Scanned with OKEN Scanner

Ex.32. 32 m



Sau acordurile minor-major în balans descendent reprezentând forța destinului.

Ex.33. 1-2 m



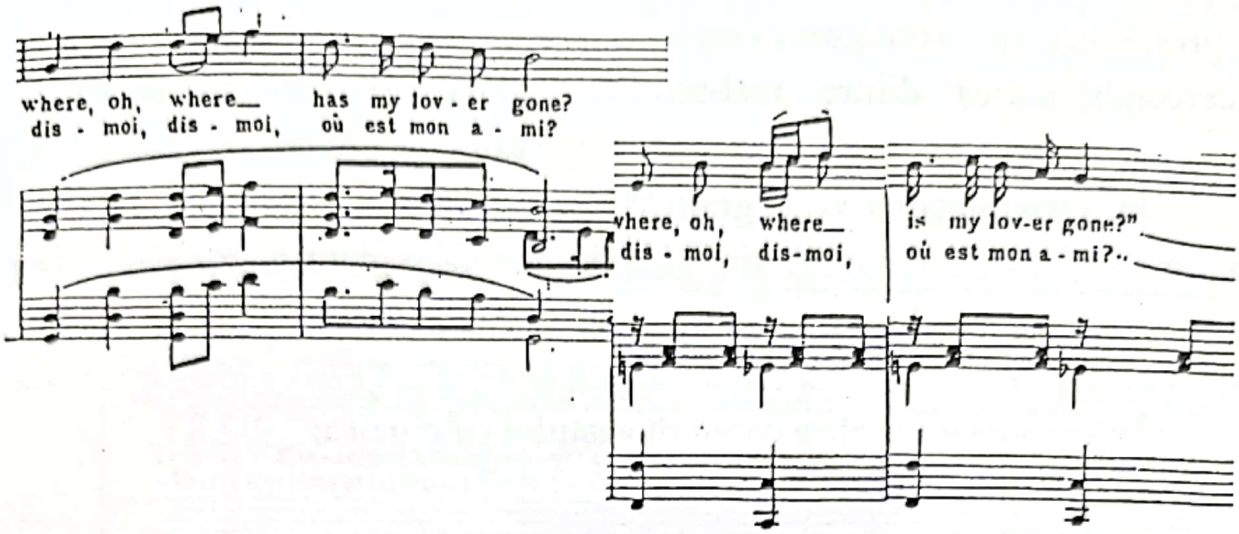
Simbolurile ca şi leitmotivele cuprind întreaga lucrare artistică devenind elementul dominant pe tot ansamblul creației. Simbol este şin reîncarnarea în medium a Monicăi, semn al trecutului devenirii în viața noastră împotriva voinței noastre.

Folosirea *imitației-repetiției* de către autor ca formă muzicală de simbol indispensabilă la ridicarea tensiunii şi încadrarea ei în acțiunea propriu-zisă nu creează o senzație de plictiseală ci, din contră, ne obligă să fim mai interesați față de soarta personajelor pentru a reuşi descifrarea intențiilor forțelor oculte care coordonează reacțiile adâncurilor sufleteşti în relațiile inter-umane.

La măsura 1081 a actului II reapare motivul rugăciunii ca simbol din actul I măsura 563.

Scanned with OKEN Scanner

Ex.34.562-563 / 1082-1083 m



La ambele exemple observăm folosirea simbolului cvintă ascendentă pentru invocarea *Cerului.*

Actul I şi actul II prin structura numerică a măsurilor componente reprezintă un model de construcţie bazată pe *secţiunea de aur.*[1]

Actul I = 568 măsuri

Actul II = 654 măsuri

Modelul natural de construcţie folosit din cele mai vechi timpuri de autori (cei mai mari maeştri fiind *Bach* şi *Bartók*) a fost de inspiraţie pozitivă şi pentru Menotti. Atât actul I separat cât şi actul II individual conţine în sine structura secţiunii de aur.

Succesiunea momentelor de acţiune în actul redării cât mai fidele a situaţiilor scenice în opera Medium sunt în strânsă relaţie cu mişcarea muzicală ce se raportează prin suprapunerea lor reciproc dinamică. Redarea şi prelucrarea obiectivă a evenimentelor petrecute pe scenă vor fi valorizate prin modalităţile *figurativ-vizuale* combinate cu modalităţi *muzical-auditiv-expresive.* Prin figurativ înţelegem exteriorizarea spaţial-vizuală a mesajului. Expresivitatea o aplicăm şi la exteriorizarea sugerărilor temporal-auditive a mesajelor. Vom vedea de pildă că în

[1] *Uj Lexikon Nou,*Editura Panteon, 1936, Budapesta, ediţie pentru România, vol. VII, secţiunea de aur, în limba latină, sectio aurea este împărţirea unei linii în aşa fel, încât partea mai mică se raportează faţă de cea mai mare, în aşa fel, cum partea mai mare se raportează la întreg. Originea secţiunii de aur a fost căutată în armonia şi proporţia construcţiei trupului uman. Constructorii şi sculptorii greci antici se pare că au folosit conştient în opera lor secţiunea de aur, însă, în mod ştiinţific, prima dată paterul minorit Pacioli în 1509 s-a ocupat de acest concept. Numerele secţiunii de aur sunt: 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, etc.

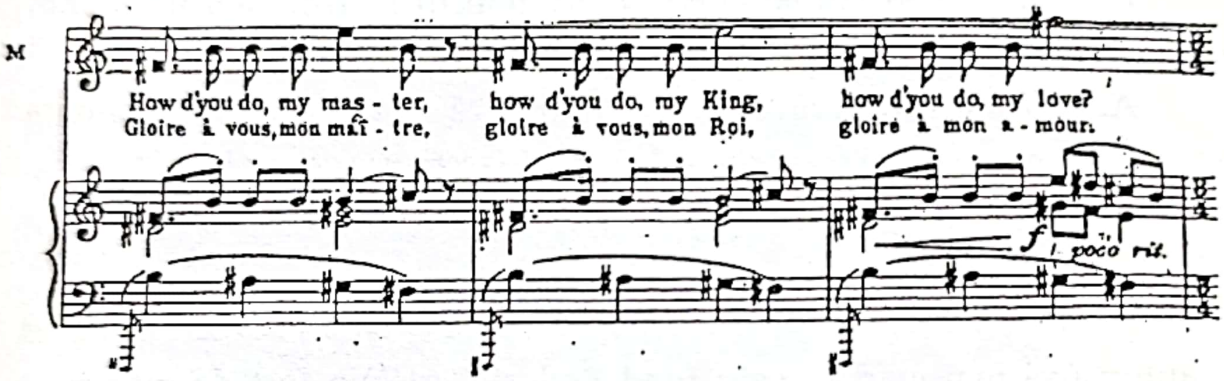
Scanned with OKEN Scanner

cazul dansului *spaţiu-vizual-figurativ* muzica pretinde temporal-expresivitate a configuraţiilor. În acest spaţiu trebuie reţinut intercondiţionarea dintre real-sentiment-ideal, în sensul că *realul* reprezintă *figurativul* iar *idealul* componenta *expresivă.*

În generalizarea coreografică a spectacolului *Medium* întâlnim multe faze intermediare între real şi ideal, regizorul folosind de expresivitatea gestică încărcată cu mesaje combinate cu intervenţia precis punctată a muzicii în faza derulativă.

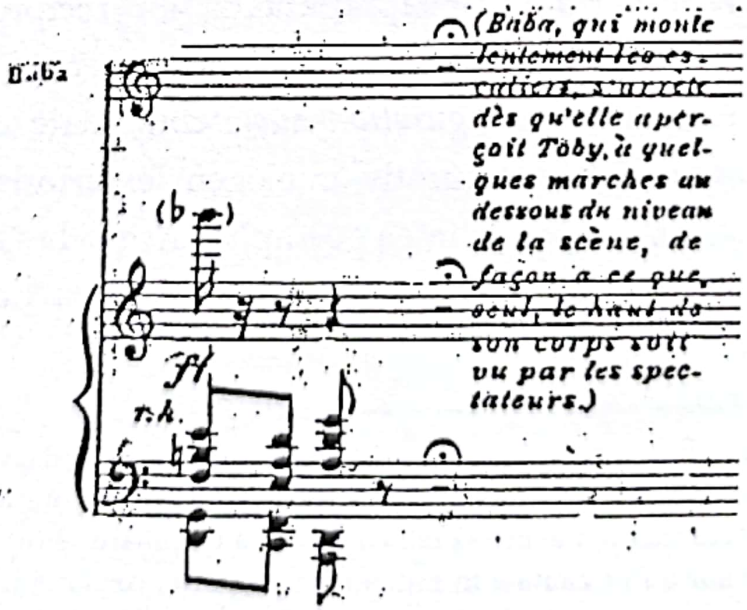
Iată câteva exemple a corelării gestului cu muzica;

Ex.35. 57-59 m



În timp ce Monica îşi declară faţă de Toby afecţiunea sa, ea face câţiva paşi dansante pe pulsaţia optimilor puse în mişcare cu un interval da cvartă ascendentă.

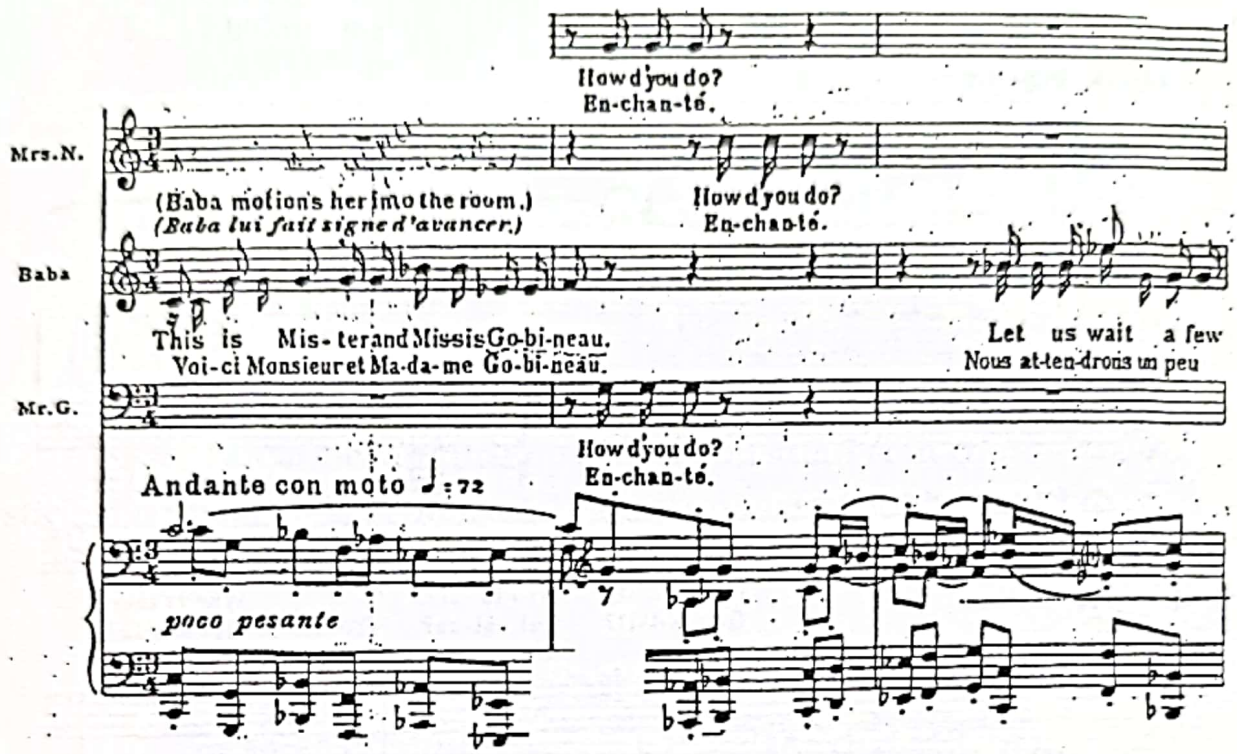
Ex.36. 69 m



Scanned with OKEN Scanner

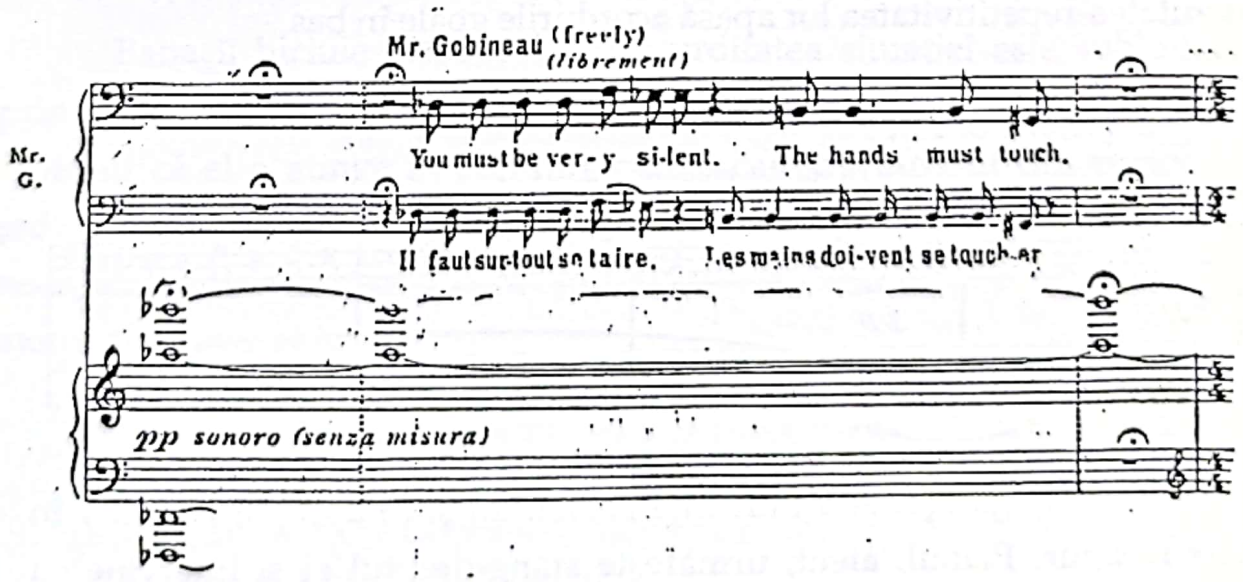
Prin cele trei acorduri pianistul va trebui să imite trei paşi hotărâți făcuți de Babă în momentul intrării ei pe scenă.

Ex.37.117-119 m



Salutul şi prezentările dintre Madame Flora şi cei trei clienți sunt marcate printr-o seriozitate măsurată. Pianistul prin accentele interioare ale muzicii bine reliefate în marcato prezintă ținuta sobră şi seacă a tuturor celor prezenți pe scenă.

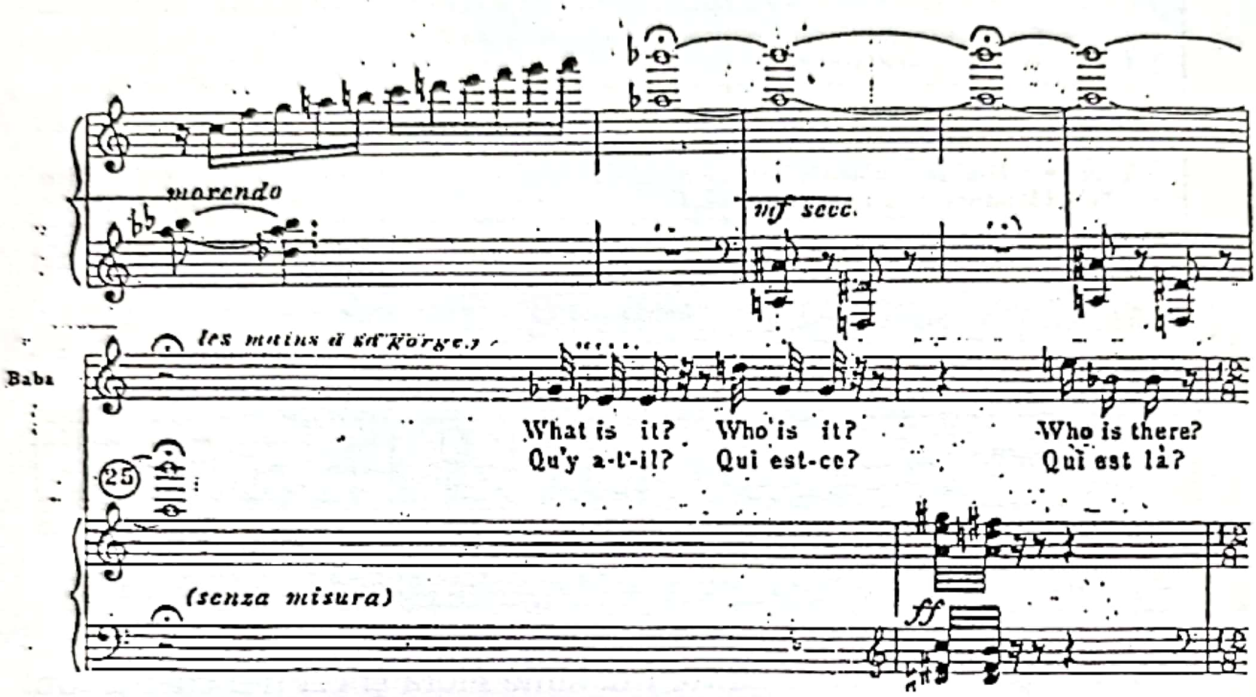
Ex.38.211 m



Scanned with OKEN Scanner

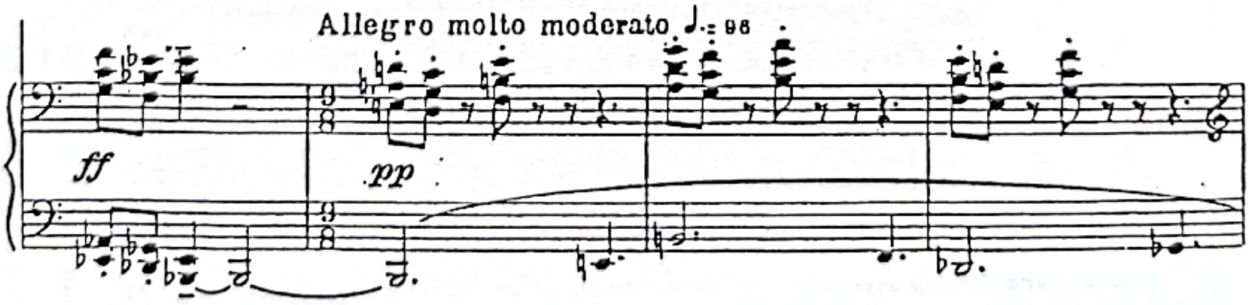
Gongul imitat prin două acorduri cu octave goale în relație de cvinta reprezintă începutul şedinţei şi va trebui adus de către pianist numai după ce clienții împreună cu Madame Flora se aşează lângă masa rotundă şi se țin legați de mână.

Ex.39.346-351 m



În liniştea desăvârşită creată în urma Vocii spiritelor Baba, schițează câteva mişcări repezite în jurul capului ei, de parcă s-ar apăra împotriva cuiva. Pianistul urmăreşte mişcările şi în funcție de rapiditatea-repetitivitatea lor apasă acordurile goale în bas.

Ex.40.671-674 m

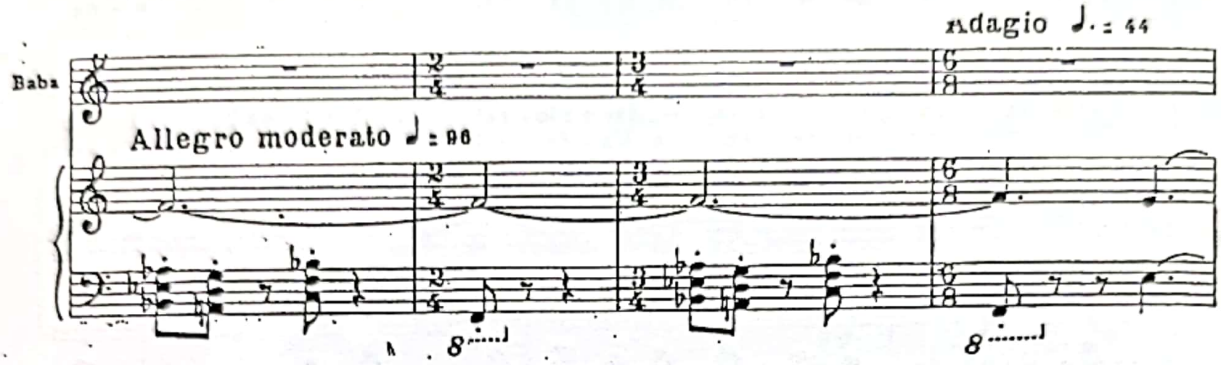


Baba se găseşte sub influența alcoolului şi se apropie de Toby în mers nesigur. Pianul, atent, urmăreşte stâng-dreptul ei şi intervine cu acorduri paralel cu ridicarea picioarelor. Momentul este supraetajat prin două motive muzicale, unul exemplifică nesiguranța mersului iar cealaltă

Scanned with OKEN Scanner

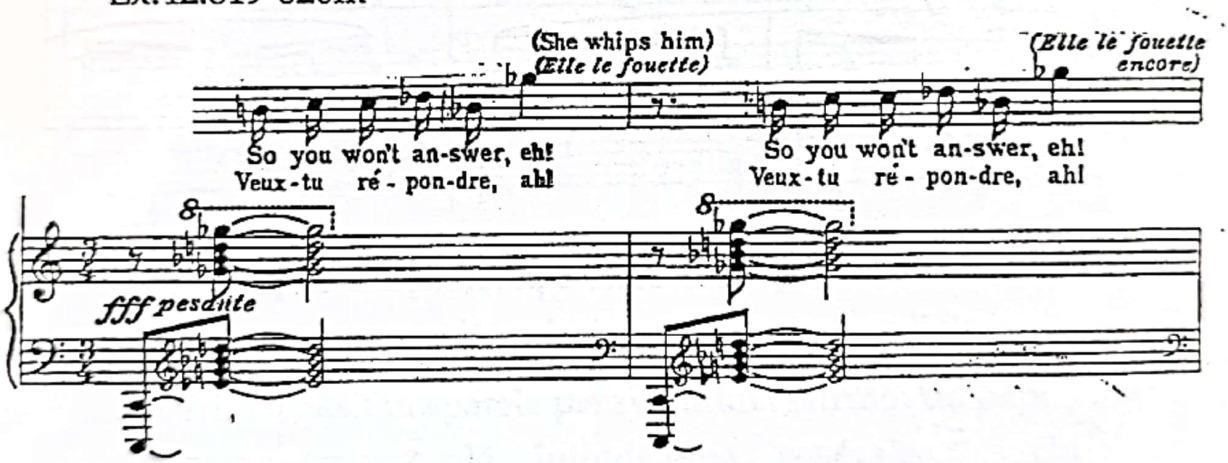
voce urmăreşte contrapunctic direcţia mersului şi ochii ce urmăresc pe Toby. Oricât de beată este Baba, persoana lui Toby o obligă să fie gardă.

Ex.41.687-690m



Baba adoarme la prima apariţie a sunetului *fa* în contra-bas, scapă sticla din mână iar la al doilea *fa* braţele se deschid.

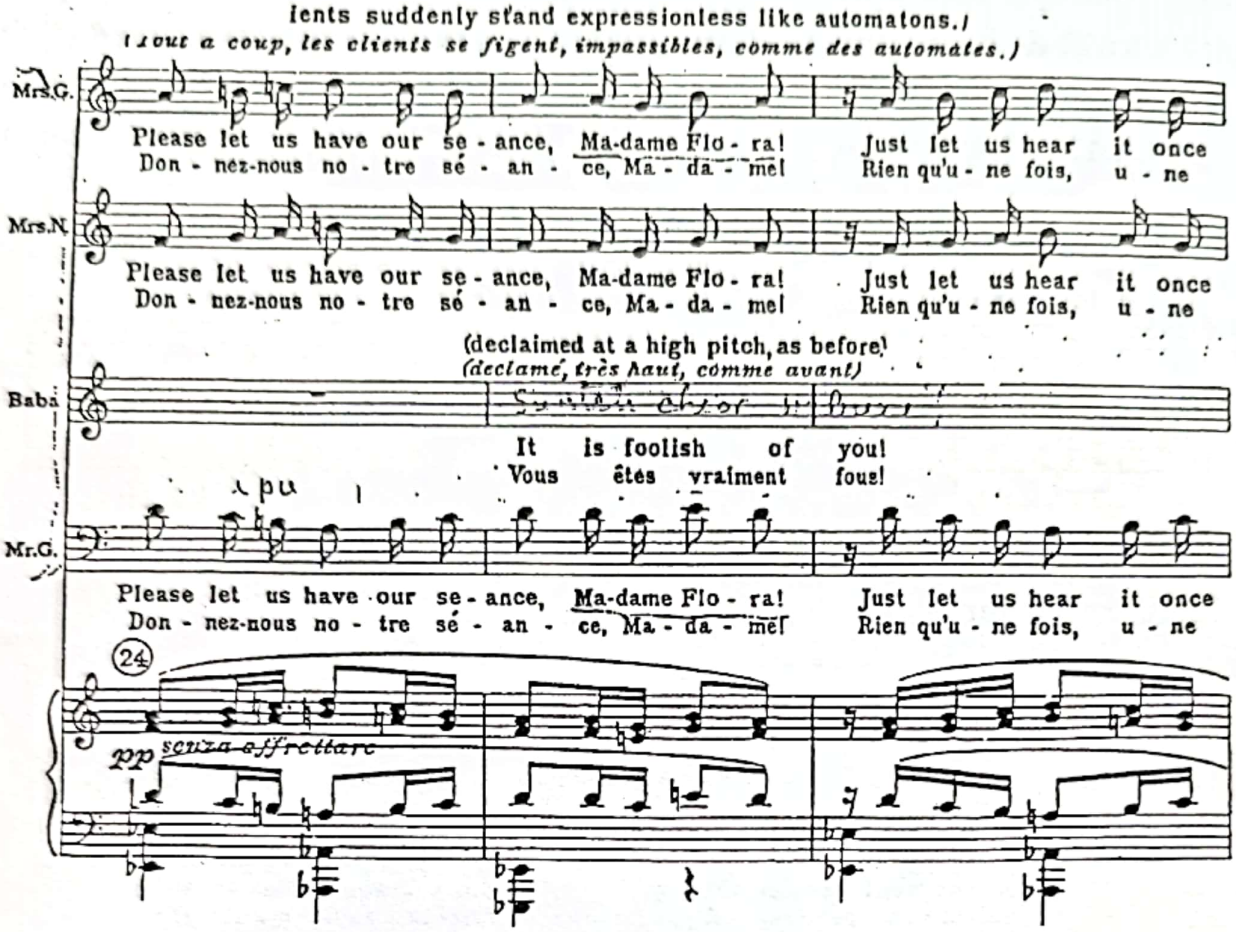
Ex.42.819-820m



Baba îl biciuieşte pe Toby. Absurditatea situaţiei este subliniată prin strigătele Babei care vrea să obţină o mărturie despre recunoaşterea faptului că el o atinge în acele momente care au început din perioada şedinţei de spiritism. Regia îl obligă pe pianist ca acordurile mărite în *fff pesante* şi care acoperă toată suprafaţa claviaturii să fie atacate în momentul lovirii biciului.

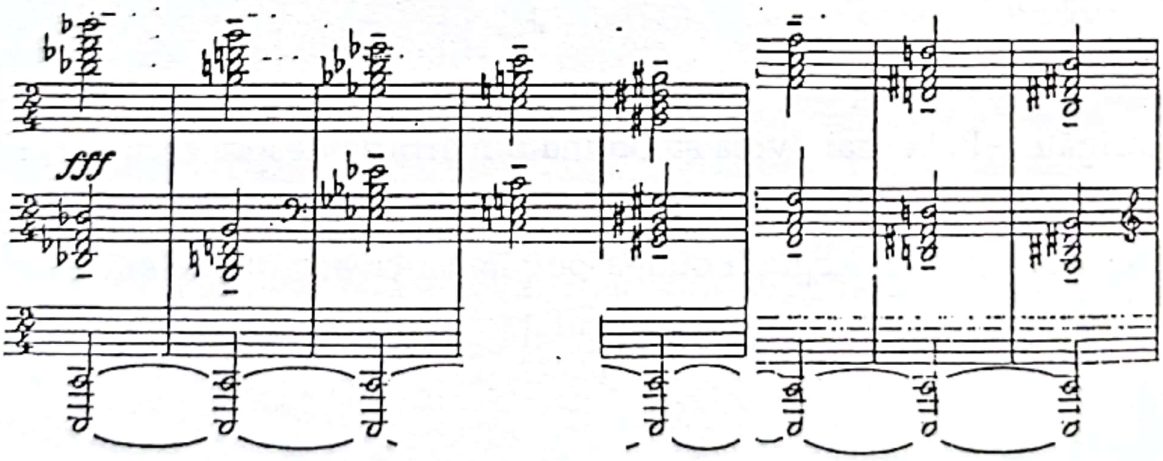
Scanned with OKEN Scanner

Ex.43.913-915m



Muzica readuce aceaşi sobrietate a personajelor ca şi în actul I prin ritmicitatea repetării monotone a aceluiaşi motiv muzical şi textual.

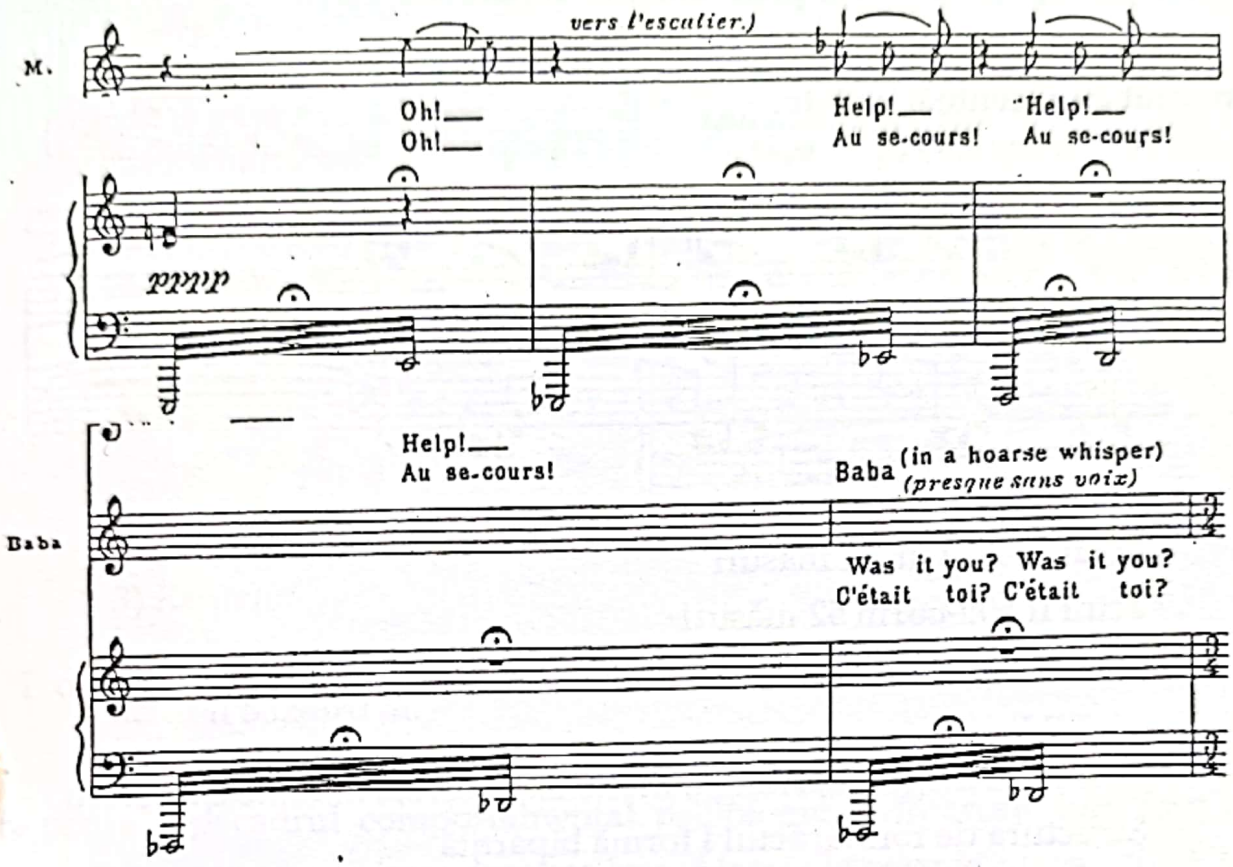
Ex.44.1190-1197m



Scanned with OKEN Scanner

Acordurile mixate minor-major în declin subliniază împuşcăturile şi căderea lentă a lui Toby. Pianul va trebui să urmărească ca fiecare împuşcătură să cadă împreună cu acordul.

Ex.45.1213-1217m



Fiecare tremolo în coborâre va urmări o evoluție a mişcării Babei şi a celuilalt personaj găsit în spatele paravanului teatrului de păpuşi.

Desfăşurarea muzicală întotdeauna semnalează schimbarea scenică în mod tradițional, dramaturgia muzicală fiind în aşa fel încât să capteze la maximum atenția spectatorilor.

Din punctul de vedere al analizei comparative dintre actul I şi actul II va trebui să aducem față în față fiecare element în parte *separat* şi *confruntat* între ele.

1)Introducere

actul I =30 măsuri

actul II =38 măsuri.

Structura de tempo actul I Molto lento Allegro agitato Lento ma non troppo

actul II Molto lento Poco piu mosso Allegro

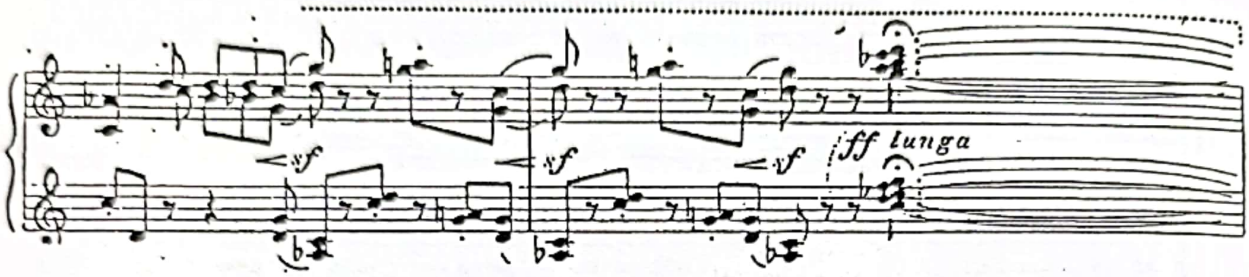
Scanned with OKEN Scanner

Structura de formă; actul IABA

actul II ABA

Caracterul muzical al părții *repriză* la actul II se modifică; motivul constructiv predominant prin mișcări tonale care își dă un caracter oarecum instabil ajungând la o altă idee muzicală expusă foarte agitat, presărat cu accente în subito.

Ex.46.606-607 m



2) *Aria Monica*

actul I 31-72 m. 41 măsuri

actul II 609-661m 52 măsuri

Structura de tempo; actul I Andante calmo, Allegro Tempo I Andante con moto

Actui II Allegretto, Adagio molto expresivo, Andante expresivo.

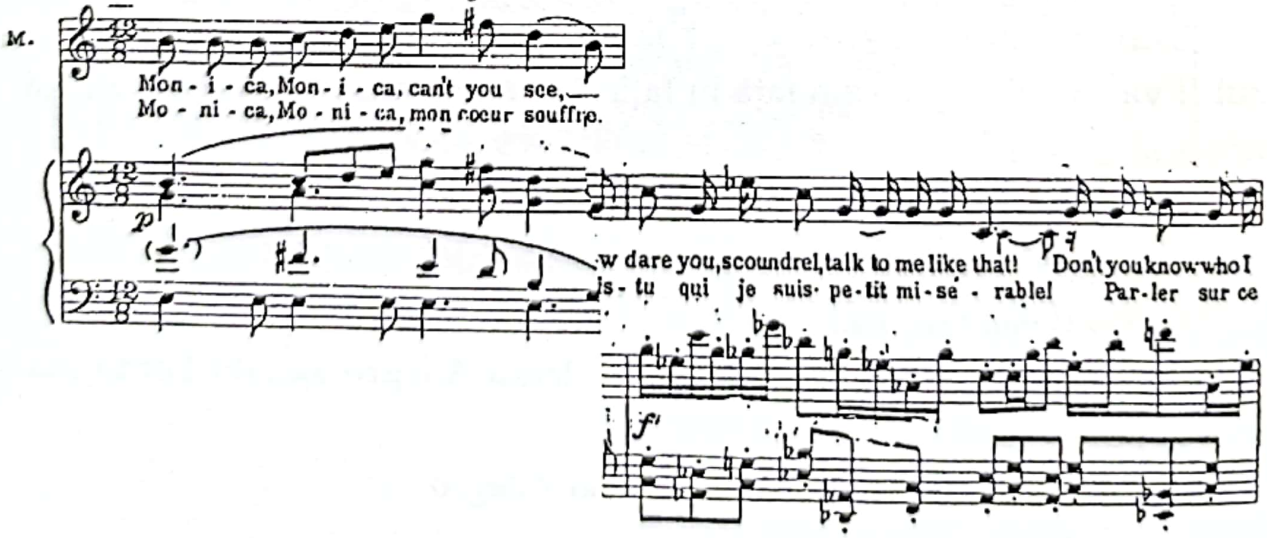
Structura de formă; actul I formă bipartită

actul II formă bipartită *A=a+b+a*/variat

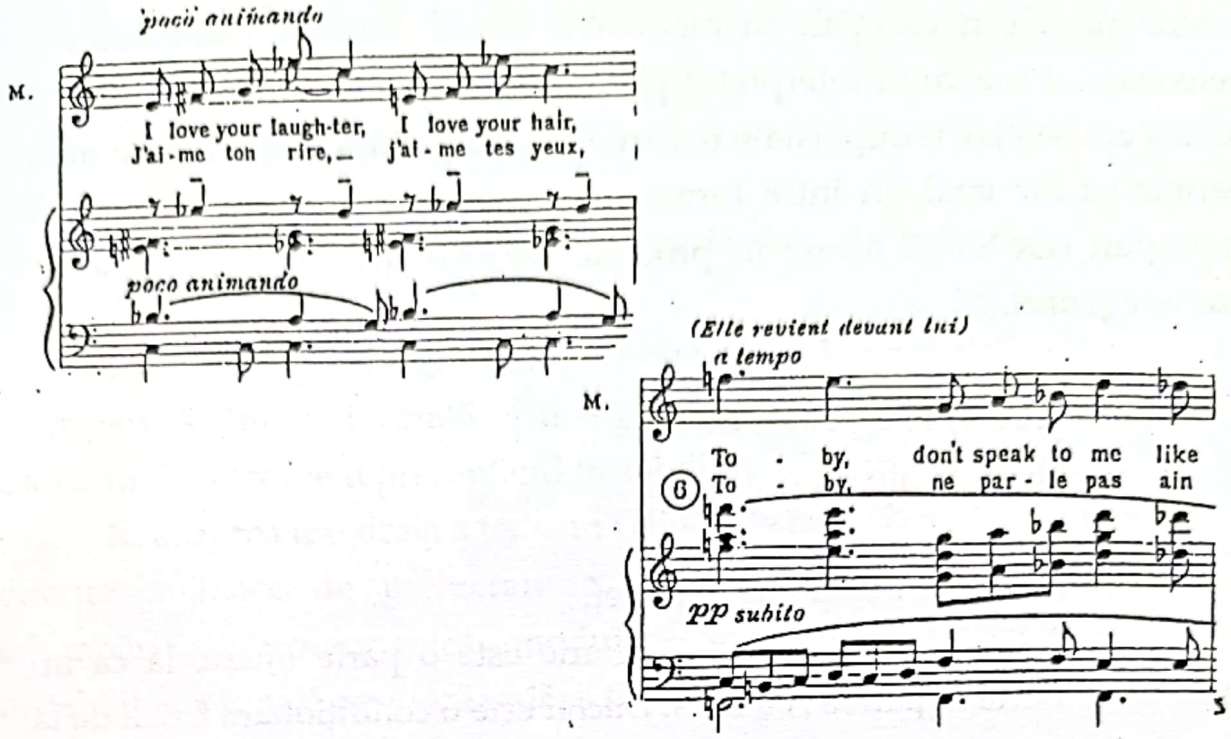
B=a+b+a+c+a/variat

Motivul muzical al jocului copiilor se desprinde practic de aria propriu-zisă şi capătă caracterul formei de rondo prin diferitele mişcări dansante reluate în mişcarea sa inițială, fapt ce se repetă de câteva ori.

Ex.47 636 m. tema *a* şi 643 m. tema *b* 651 m tema *c* 655 m



Scanned with OKEN Scanner



3) *Recitativ*

actul I 73-79 m.

actul II 662-670 m.

În cadrul recitativului autorul indică precis direcția intențiilor regizorale şi cadrul comportamental psihologic al interpreților; *Tout a coup Toby cacher son visage dans ses bras, Monica le regarde abasourdie, Elle lui caresse la tete; et soulevant son visage en pleurs le regarde dans les yeux, avec grande tandresse.*

4) *Duet Monica şi Toby*

actul I 80-94 m. 14 măsuri

actul II 636-670 m. 34 măsuri

Îmi asum riscul repetiției forțate prin readucerea şi rebotezarea unei părți cu caracteristicile altei forme muzicale. *Aria* Monicăi reprezintă din punctul de vedere strict al formei ceea ce am descris mai sus. Însă din punct de vedere al redării conținutului mesajului ideatic ea este concepută din două părți; prima este aria Monicăi o declarație de dragoste, un angajament spiritual-sufletesc şi a doua parte răspunsul lui Toby cel mut prin vocea Monicăi la provocarea sentimentelor. Elementele de formă conțin urme ale liedurilor care cuprind între 2 şi 4 măsuri dependente de conținut (de versuri). Fiindcă şi caracterul muzical

Scanned with OKEN Scanner

suferă modificări esențiale în momentul introducerii de către autor a personajului masculin interpretat prin vocea feminină am constratat că partea această are o duplicitate mascată a formelor muzicale ceea ce mi-a permis să fac analogii între forme mici şi mari şi în acelaşi timp să suprapun cele două forme în procesul de derulare în spațiu şi să le numesc şi *duet*.

Structura de tempo:

actul I Allegro agitato, Andante

actul II Andante espresivo

Structura de formă:

actul I recitativ combinat cu duet.

Actul II recitativ combinat cu arie este o parte muzicală ca un răspuns muzical la partea *A* a ariei. *Duetul* este o condiționare fizică de la sfera *esteticului-ideal-imaginar* la apariția *polului real* al lui Toby prin trăsăturile lăuntrice, conținut propriu lui din inerența sa. Acest conținut ar putea fi interpretat ca o devenire *abstract real-concretă* a apariției şi reprezentării sale *concret-senzoriale* pe scenă.

5) *Intermezzo muzical*

actul I 95-113 m 18 măsuri

actul II 671-689 m 18 măsuri

Structura de tempo; Actul I Allegro

Actul II Allegro molto moderato

6) *Recitativ*

Actul I114-142 m

Actul II 690-703 m

Recitativele ambelor părți sunt acompaniate conținând multe indicații referitoare la dinamică, regie, sau caracterul comportamental al personajelor antrenate în acțiune.

7)Aria Baba

actul I aria Mrs. Gobineau 143-183 m 40 măsuri

actul II aria Babei 704-819 m 115 măsuri.

Structura de tempo; Actul I Allegretto calmo

Scanned with OKEN Scanner

Actul II Molto lento, Poco meno mosso, Allegro molto agitato, Poco meno mosso, Andante calmo Allegro.

Structura formei; Actul I tripartită compusă conținând o temă dezvoltată

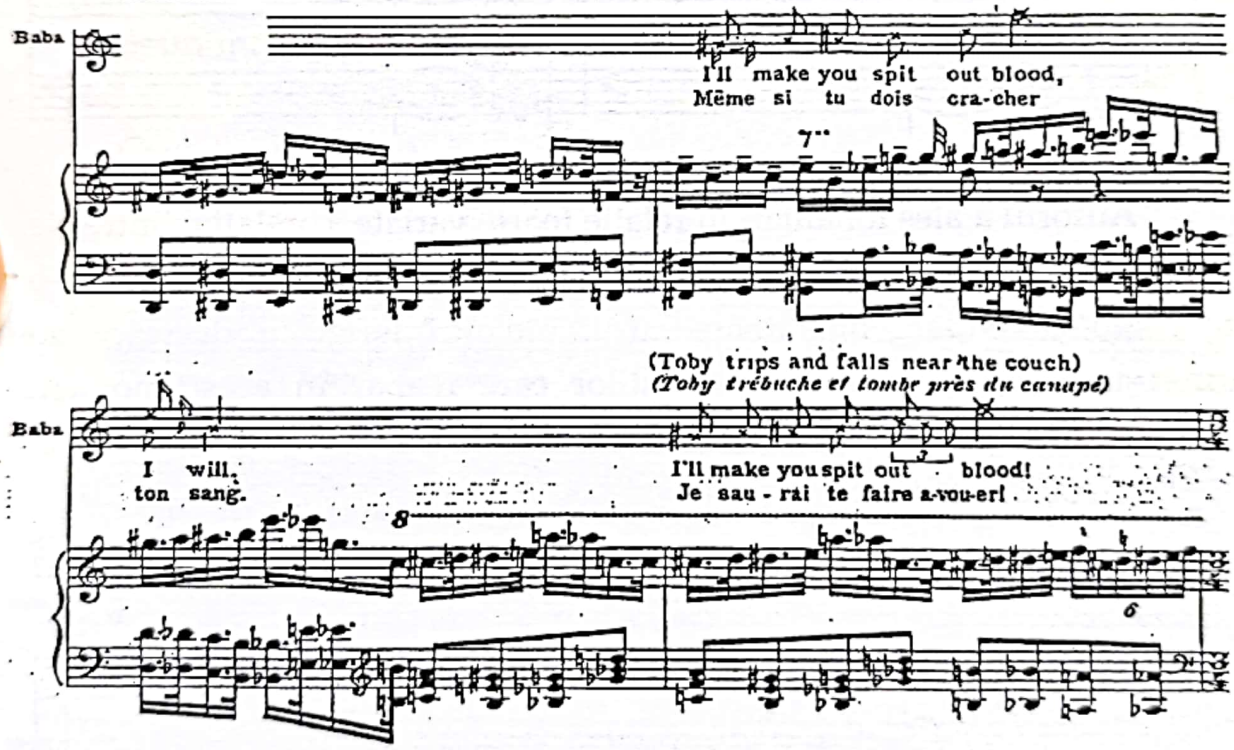
Actul II A=a + b+ a +recitativ+a /variat+b/variat+a/variat+

B=a+b+c/parlat-recitat

Formă compusă; bipartită mare cu partea *A* formă de lied şi partea *B* tripartită [1]mică formată din trei teme motivice contrastante şi conflictuale între ele reprezentând instabilitatea lăuntrică a Babei.

Realizarea muzicală a tensiunii din ce în ce mai mari se obține prin diferite mijloace de prelucrare a motivelor tematice, prin diferite schimbări ritmico-armonice, modulații prin care autorul a obținut instabilitatea tonală necesară redării fidele a personajului Babei.

Ex.48.815-817 m



[1] *Formele şi genurile muzicale*, Op. cit., p. 26-34, "dintre toate formele cea tripartită este cea mai răspândită şi aceasta datorită elementului de revenire la tema inițială, care creează o perfectă simetrie a formei. Forma tripartită este de două feluri: a) simplă şi b) compusă. Schema formei tripartitei simple este următoarea

A B A..... Necesitățile de exprimare a unor sentimente mai adânci au determinat apariția de forme tot mai complexe, în raport cu amploarea ideilor şi sentimentelor respective. A-ul sau B-ul cere să aibă mai mult decât o perioadă." Schemele utilizate sunt: 1) a a/v a b b/v b a a/v a 2) a a/v b b/v 3) a a/v a b a a/v a 4) a b b/v b a 5) ab b/va6) a a/vba a/v 7) a a/v ab b/v a a/v aetc.

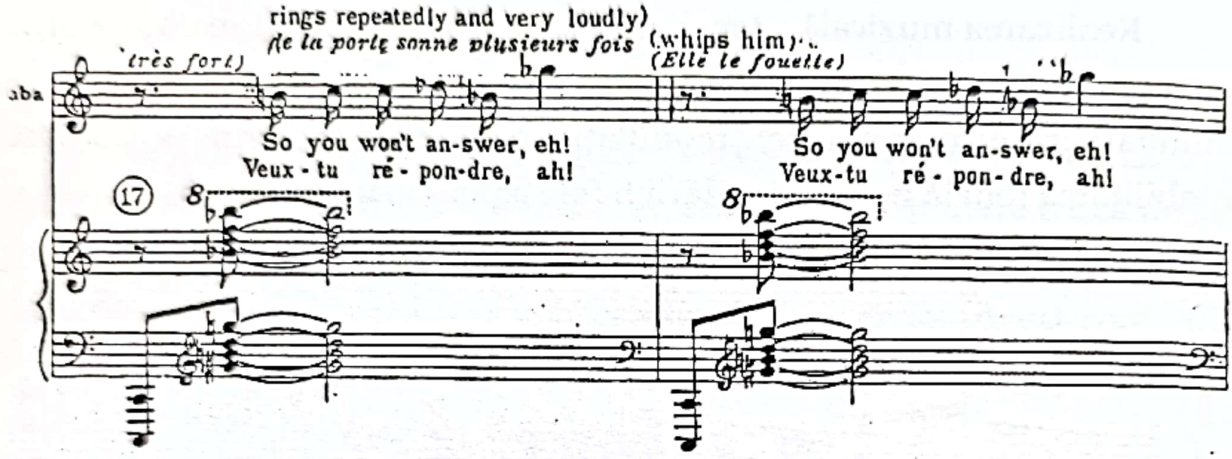
8) *Recitativ şi Intermezzo muzical*

actul I 184-210 m.

actul II 820-847 m.

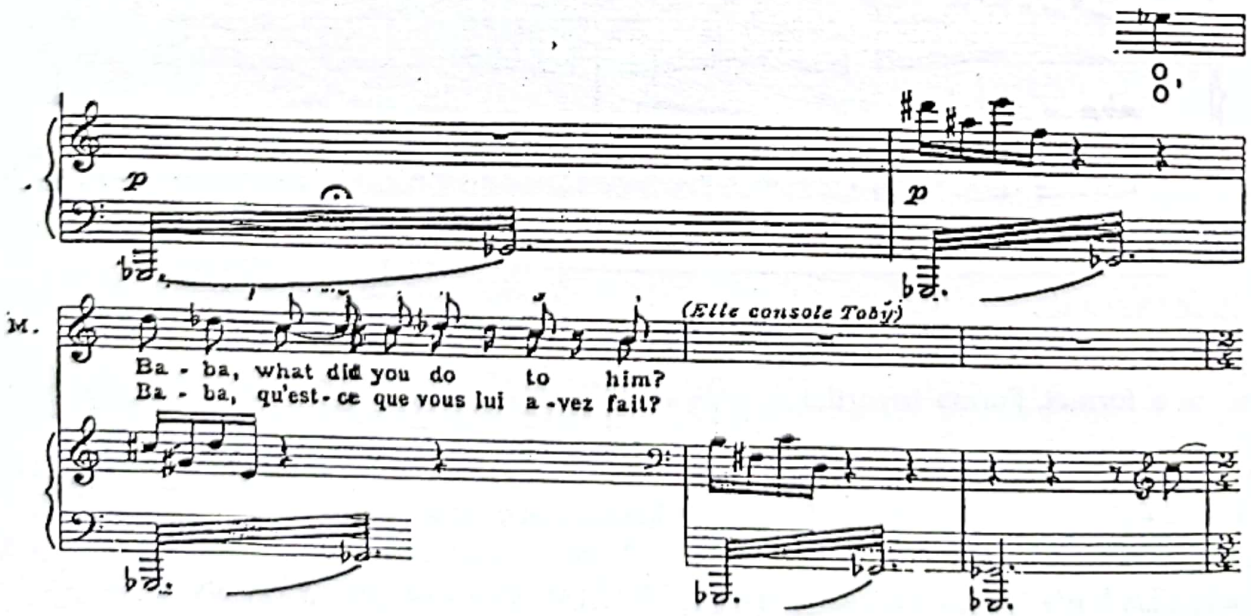
Partea de recitativ şi intermezzo este o îmbinare între cele două forme care fac legătura între aria Babei şi cvartet. Tensiunea muzicală obținută la sfârşitul ariei atinge punctul culminant în acest recitativ, motivele muzicale îi conferă dinamismul necesar amintind prin acordurile grave efectul biciuitului.

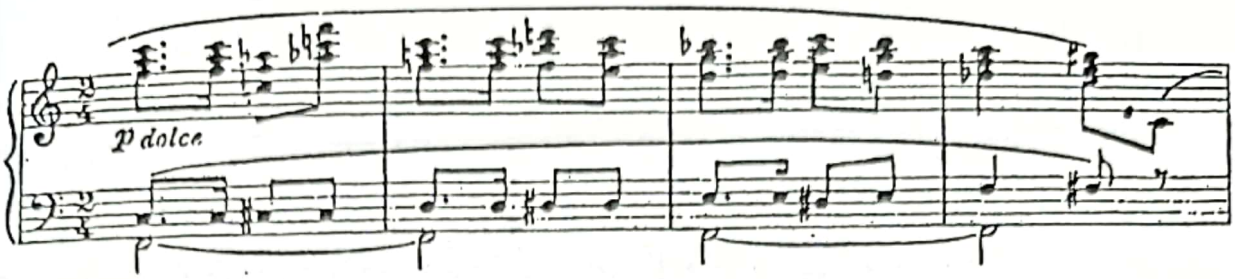
Ex.49. 823-824 m



Autorul a ales tonalități în relație foarte variate, corelația dintre ele fiind esențial în stabilirea contradicțiilor. Conflictul se rezolvă printr-o concluzie cadențială liniştitoare cu tremolouri lungi în decrescendo urmat îndeaproape de tema clienților care reapar în acest moment detensionat. Această temă este totodată preludiu la quartetul ce urmează.

Ex. 50.825-833 m.





9) *Recitativ şi Quartet*

Actul I partea este reprezentată de un recitativ şi intermezzo muzical; *recitativ* 211-212 m =2 măsuri şi *intermezzo muzical*214-223 m = 9 măsuri.

Actul II *recitativ* 848-884 m =36 măsuri şi *quartet* 885-940 m = 55 măsuri

Structura de tempo; Actul I Adagio

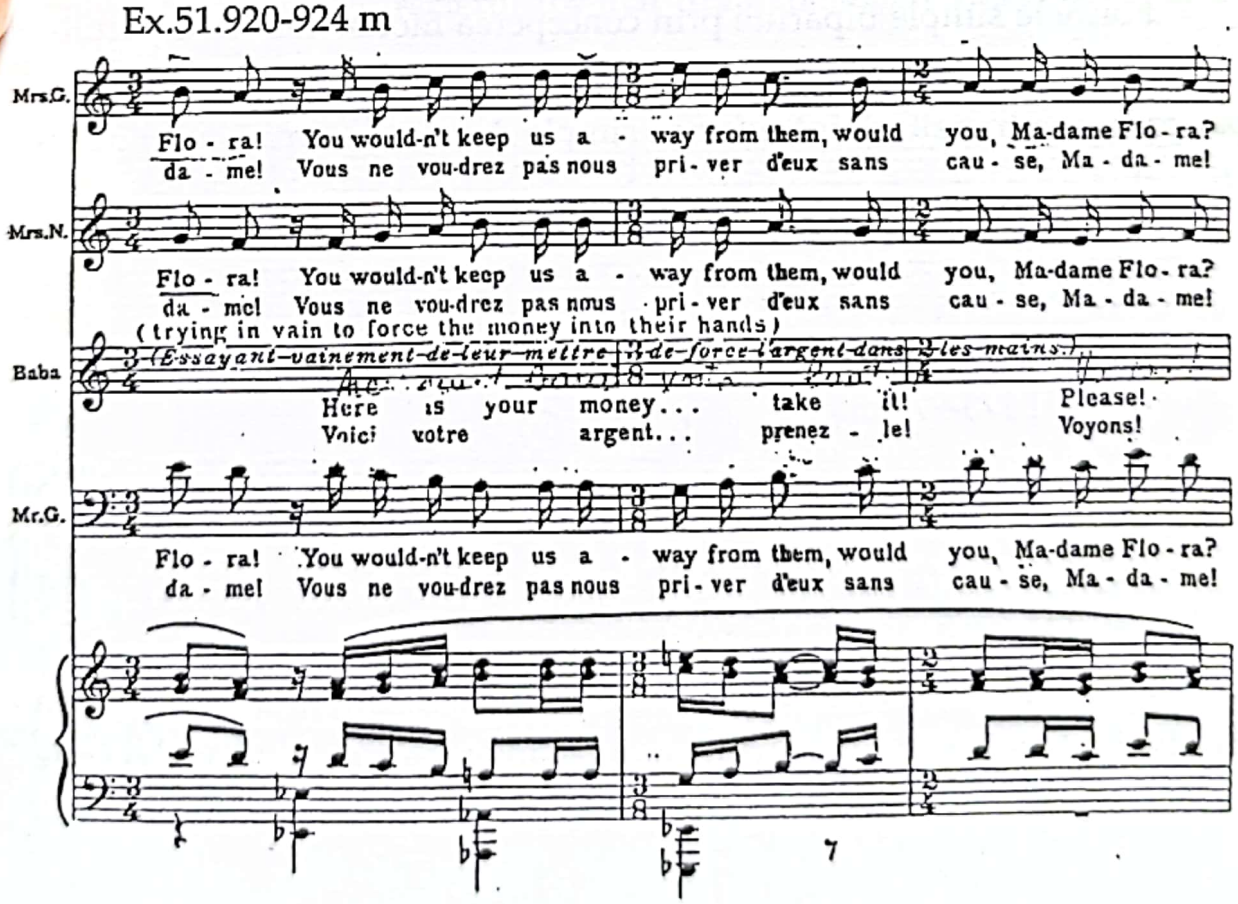
Actul II Andante, Poco piu mosso, Andante Maestoso

Structura de formă actul II *quartet*; A=a+b+A/în dominantă =a+b+

B=un motiv de 2 măsuri repetate în formule de măsuri alternative în 2/4-3/8-2/4-3/4-3/8-2/4 de 8 ori+.

C=coda

Ex.51.920-924 m



Scanned with OKEN Scanner

10) *Duet*

Actul I Intermezzo muzical, recitativ şi aria Spirit 210-309 m. 54 măsuri

Actul II Duet 941-972 m. 31 măsuri

Structura de tempo; Actul I Adagio ma non troppo, Allegretto mosso, Andante senza trascinare.

Actul II Allegro agitato.

Structura de formă; Actul I Aria SpiritA(a+a/variant)+B (b+c)+A/variant(a+b+c)

Actul II DuetA=a+a /în dominantă +A/modulat=a+a/în dominantă. Formă bipartită.

Estetica construcției în proporții mai mici sau mai mari se deosebeşte între formele bi şi tristrofice. Este bistrofică forma care se compune din două componente organic legate între ele şi tristrofice sunt formele care aduc materialul primei părți diferit sau fragmentat, după o parte de mijloc intermediar. Este vorba de aritmetica construcției în opera *Medium*, unde toate structurile componente conțin acest model de concepție a formării părților.

Formele simple bipartite prin conceperea monotematică a părților şi a unor lipiri refrenice sau recitativice la începutul sau în coda acestora apar ca forme tranzitorii între forme simple de *tri-* sau forme mari de *bi-* şi *tripartite*.

11) Recitativ

Actul I Recitativ-Arie-Coda 225-349 m85 şi 39 măsuri

Actul II 973-977 m

12) Intermezzo muzical

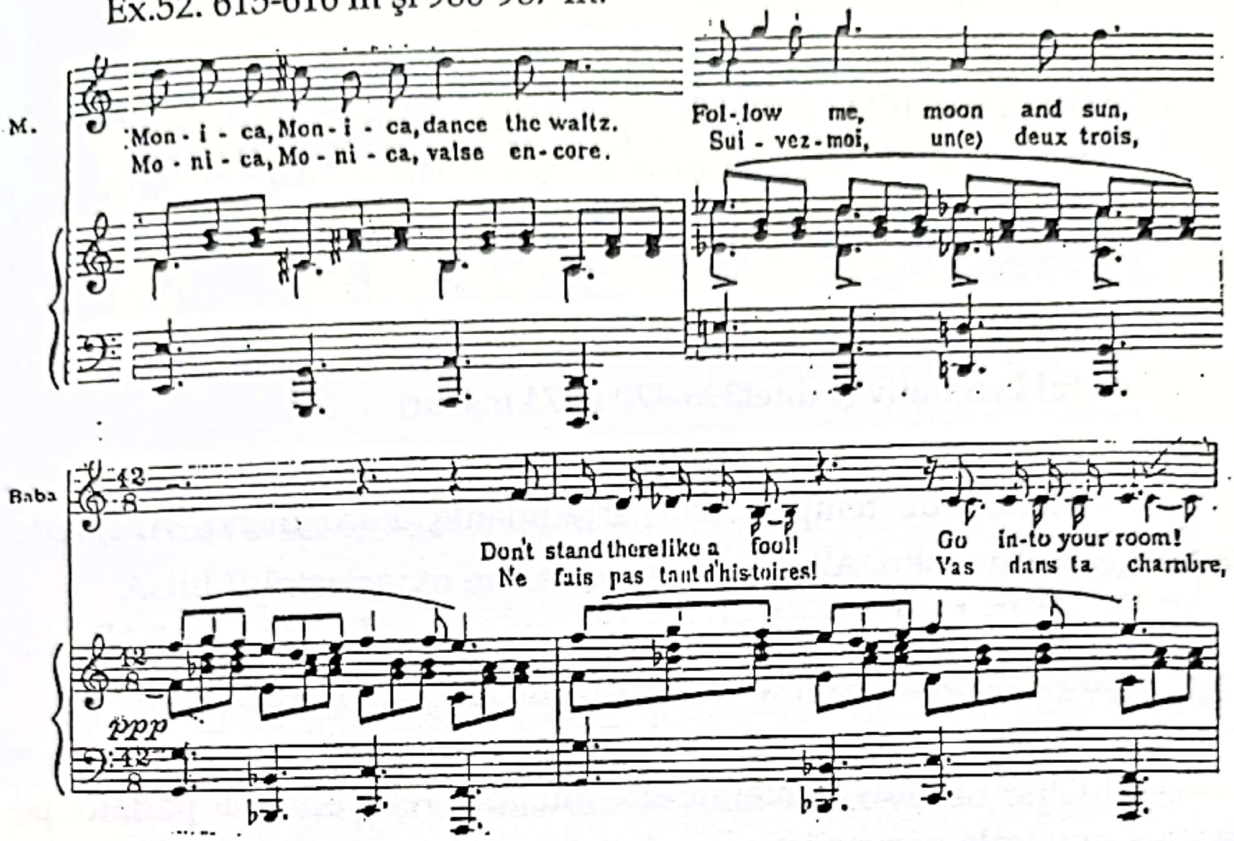
Actul I350-362 m12 măsuri

Actul II 978-1011 m 33 măsuri

Partea este dezvoltată cu un motiv muzical din aria Monicăi din actul II şi este folosită numai instrumental, interpreta având o intervenție aproape în parlato.

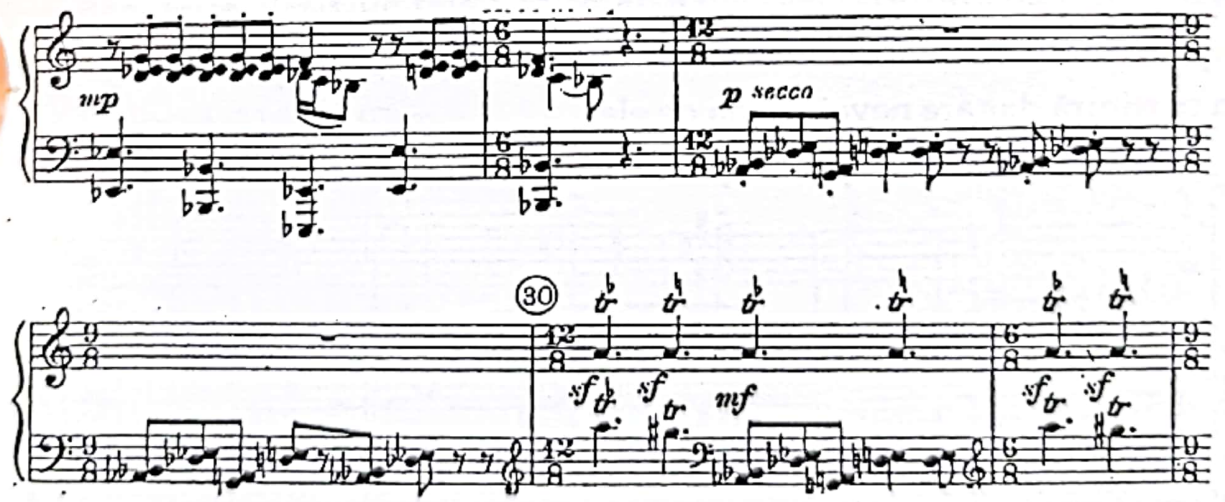
Scanned with OKEN Scanner

Ex.52. 615-616 m şi 986-987 m.



În mijlocul intermezzoului intervine *Vocea* răsturnând situația relativ calmă instalată pe scenă. Din acest moment trei motive tensionate formează secvențial caracterul tot mai dramatic al intermezzoului şi al acțiunii.

Ex.53.1001-1007 m



Motivele se înverşunează se suprapun se despart reapărând din moment în momente surprinzător de neaşteptate.

Scanned with OKEN Scanner

13) Recitativ

Actul I 363-395 m

Actul II 993-1011 m

Intermezzo muzical îşi urmează cursul normal între timp Baba strigă cu frică şi furie.

14) Aria Baba

Actul I recitativ şi duet396-470 m.74 măsuri

Actul II Aria Baba 1012-1165 m 153 măsuri

Structura de tempo; Actul I: Andante, Poco meno, Allegretto mosso, Allegro molto, Allegro molto agitato

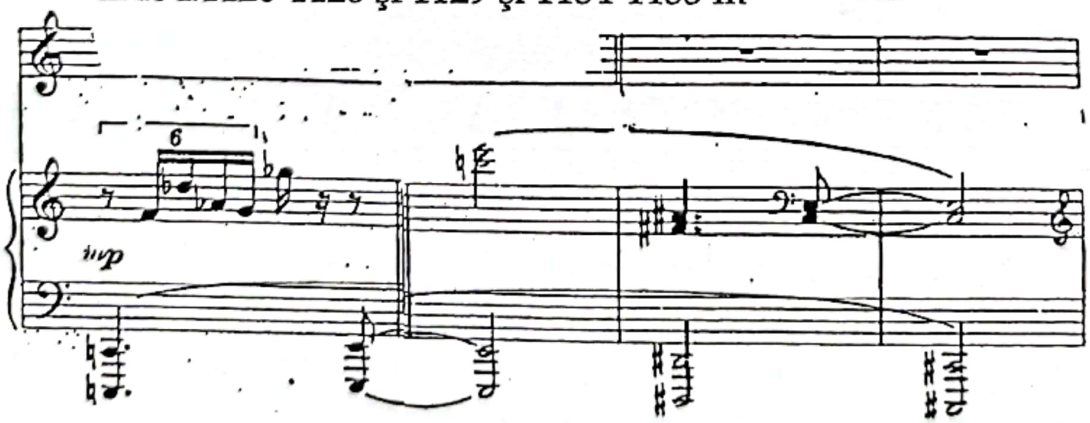
Actul II: Lento, Andanter molto maestoso, Largamente, Allegro, Andante con moto, Allegretto, Adagio come prima

Structura de formă; Actul II; A = a+b+c+B = b/variant+C = c+c/modulat +recitativ+ intermezzo muzical +c+ recitativ parlato pe motive muzicale caracteristice evoluției comportamentului schizofrenice a Babei.

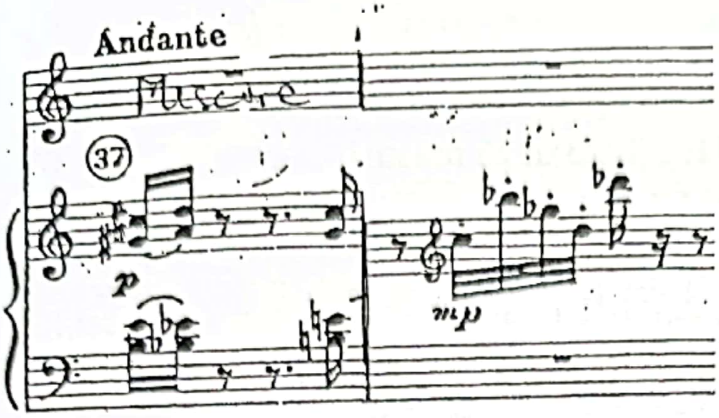
Patru motive se străduiesc să reflecte starea Babei.

În timpul derulării acestor motive, dealtfel caracteristice pentru un anumit gen de mişcare, pe care regizorul le-a adaptat situației create, pianistul practic este oglinda de redarea efectelor muzicale combinate cu repetarea anumitelor motive sau submotive repetiții care nu se regăsesc în partitură dar are nevoie regia de ele.

Ex.54.1126-1128 şi 1129 şi 1134-1135 m



Scanned with OKEN Scanner



15)Intermezzo muzical şi recitativ

Actul I Duet 470-524 m 54 măsuri

Actul II Intermezzo muzical şi recitativ 1166-1197 m31 măsuri şi 1 măsură G.P.

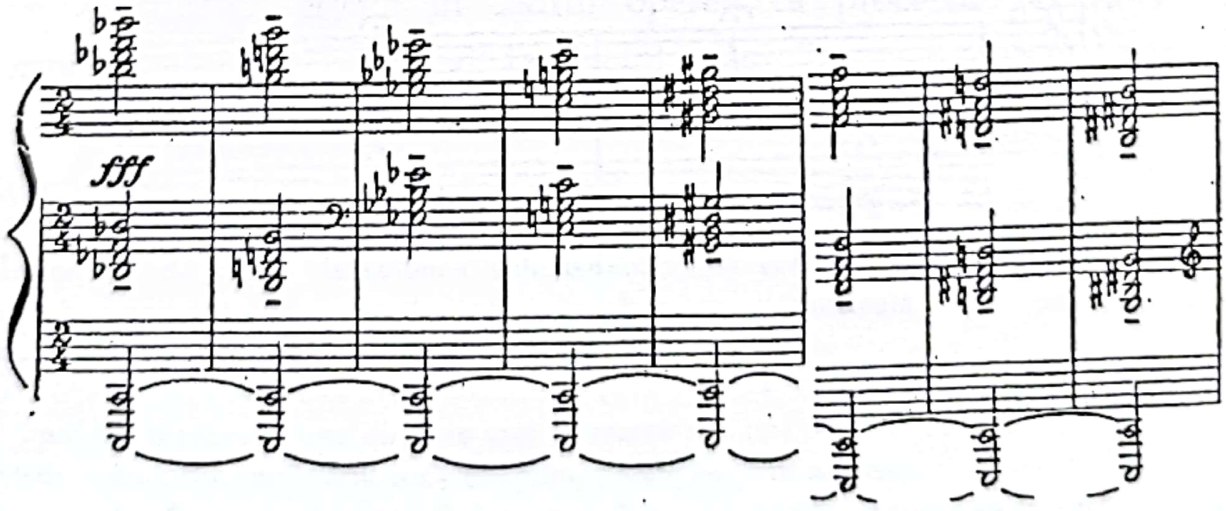
Intermezzoul din punctul 15 este continuarea celui din punctul 14, dat fiind că acțiunea pe scenă se modifică pe alt plan, acest moment muzical se va îmbogăți cu alte dimensiuni. Pe scenă se regăsesc două personaje: *Baba şi Toby*. Mişcarea, relația şi atitudinea lor se intersectează fără voia lor, ceea ce va declanşa finalul tragic al operei.

Structura de tempo; Actul I Allegretto con moto

Actul II Allegro agitato

Partea muzicală este concepută din cinci motive, care se repetă în mod isteric cu crescendo înspre marea rezolvare dramatică a acțiunii: CRIMA prin împuşcare.

Ex.55. 1190-1197 m



Scanned with OKEN Scanner

16) *Final act II.*

Actul I recitativ şi final 525-568 m43 măsuri

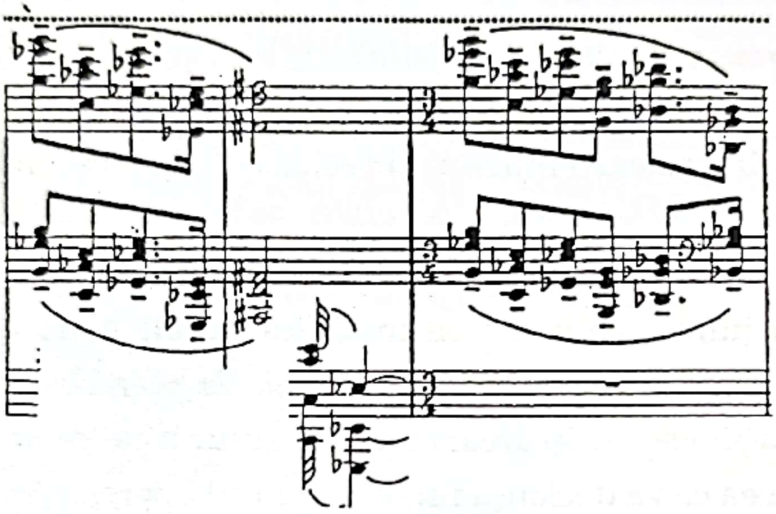
Actul II recitativ şi final 1198-1223 m 25 măsuri

Structura de tempo; Actul I Allegro agitato, Andante maestoso

Actul II Molto lento, Maestoso

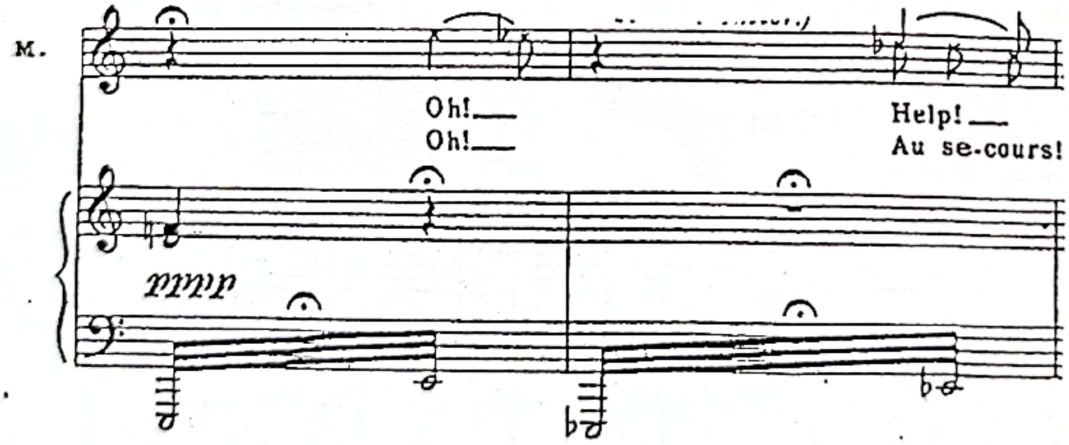
Structura muzicală la recitativul şi finalul actului II readuce motivul muzical de la introducerea actului I şi II, de 8 ori.

Ex.56.1202-1204 m



Un element de tremolo cromatic descendent pe motivul biciuirii şi al morții.

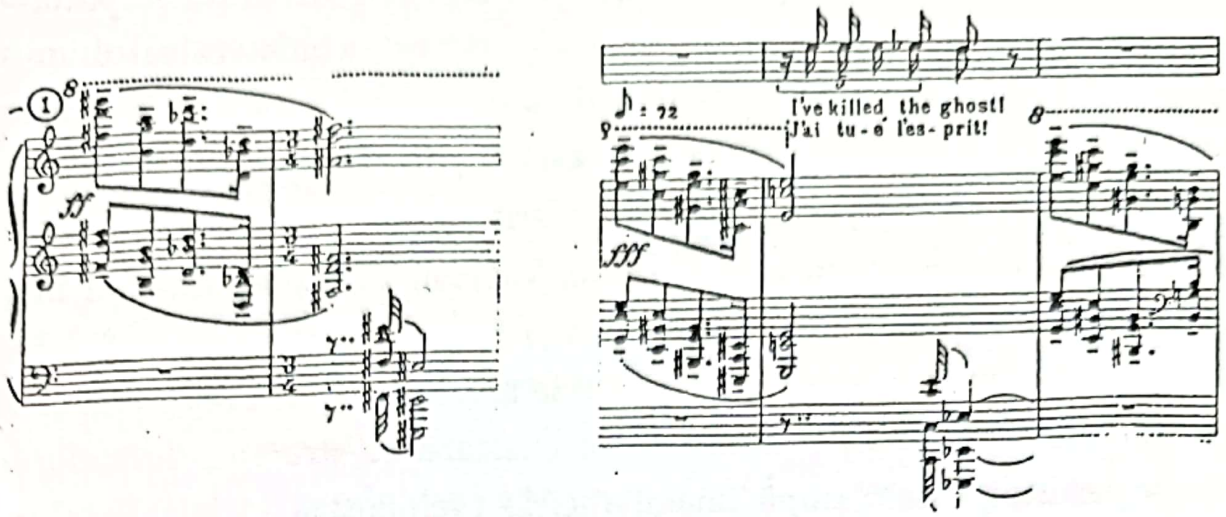
Ex.57. 1213-1215 m



Ultimele acorduri reprezintă un fragment repetat din motivul destinului;

Scanned with OKEN Scanner

Ex.58. 17-18 m şi 1119-1122 m



Specificul construcției operei *Medium* are pe de o parte un caracter bine structurat în cadrul celor două părți respectând principiile de construcție ale operelor tradiționale. Pe de altă parte are şi un caracter deschis mijlocitor-intermediar în construcția proporțiilor mari ale formelor sau blocurilor de formă. Folosirea *A B A* sau *A A B* sau *A B C* sau *A A/variant A/variant* etc. este deschisă în sensul indicării altor perspective de formă în cadrul înlănțuirilor evenimentelor petrecute pe scenă în vederea nu numai a consolidării construcției partiturii ci şi a modului procesual de interpretare în timp al acesteia. Construcțiile ternare dau un plus de dinamică contrastelor binare consolidate ca formă. Totodată asigură libertatea manifestării potențialului generativ al formelor elementare. Practic, construirea formei exterioare reprezintă eliberarea energiei creative ce se ascunde în imaginile procesului componistic. Observăm în cadrul operei[1] că procesul generativ al formelor exterioare pornite de la nivelul imaginilor de expresie urmăresc calea hiperbolizării,[2] simbolizării evenimentelor. În timpul analizelor

---

[1] Bălan Theodor, *Contribuția marilor compozitori*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1965, p. 191-193, „În creația de operă dezvoltarea stilului adânceşte conținutul subiectelor, dovedind deosebite aptitudini a compozitorilor pentru dramaturgie muzicală, capacitatea de a reda imaginile într-un limbaj muzical accesibil, în care primează melodia ce se revarsă generos atât în țesătura vocală cât şi în cea orchestrală.

[2] *Hiperbola*, reprezintă una din cele mai frecvente imagini de bază aplicată cu mult efect estetic în toate domeniile artistice şi în aproape toate genurile acestora.
Diderot, D., *Opere complete*, vol. II, Bucureşti, 1961, p. 489-490, "Tensiunea subiectului este foarte asemănătoare atât în mediul omogen al muzicii, cât şi al artei în general, prezența hiperbolei şi aplicarea mijloacelor de expresie a unor trăsături efemere prevestesc drama a multor subiecte."

Scanned with OKEN Scanner

formelor *bi-* şi *tripartite* am putut trage concluzia că autorul nu respectă în totalitate structura clasică a formelor, ci deschide calea unor reprezentări non-formale oglindând acţionarea în proporţii din ce în ce mai mari a legilor mijloacelor de expresie experimentate de înaintaşii genului. Autorul foloseşte fiecare prilej oferit de libret, de altfel scris tot de el, să iasă din matca formelor clasice. Variabilitatea posibilităţilor în mici detalii corespunde intenţiilor sau mai bine zis acoperă potenţialul generator nou al mijloacelor de expresie la nivelul operei. Constatăm că la introducerea actului I şi II autorul cochetează cu structura formelor mici tripartite, pe care după imaginaţie, le prelucrează în fel şi chip. Prezenţa în structuri a *singularului-binarului* sau a *pluralului* în promovarea proporţiilor în întreaga desfăşurare a operei are un rol determinant la evoluţia sau involuţia personajelor şi a dezvoltării formelor muzicale în contextul estetic. Păstrarea simţului proporţiilor ajută la respectarea unor tradiţii ale contextului *armonic* atât de necesar gândirii şi recepţionării mesajelor în epoca modernă plină cu concepţii moderne ale construcţiei *enarmonice*. Aspectul *sonor dualist* străbate gândirea şi organizarea evoluţiei dramaturgice pe scenă. Autorul nu renunţă în totalitate la folosirea *–ismelor* armonice, mixajul sonor tradiţional bazându-se pe clasicile înlănţuiri care îşi găsesc ecoul în comunitatea combinaţiilor novatoare. *Menotti* distinge între capacităţile formale ale *melodiei şi temei* în procesul redării de tip tradiţionalist şi totodată inovator aplicat compoziţiei, dar le implică deosebirile dintre ele tocmai în virtutea contrastelor ce rezultă din punerea succesivă a diferitelor forme, fie recitative sau bi-tripartite. Succesiunea conştientă diferită a proporţiilor creatoare de tensiune şi rezolvarea lor prin înlănţuirea formelor explică coeziunea şi în acelaşi timp diferenţa lor. Raporturile sunt între dimensiunile unui întreg şi părţile lui sau între dimensiunile părţilor unui întreg care explică propriu-zis proporţiile şi simetria concepţiei constructive a operei *Medium* conform analizei detailate făcute în paginile anterioare. Pulsaţia măsurabilă a tempoului, *ritmul,* ca parametru abstract al mijloacelor de expresie dinamică se configurează şi ea după combinaţia binar, ternar a relaţiilor ce se stabilesc între componentele elementelor formative muzicale. Măsurarea pulsaţiei muzicii în doi sau trei generează în această operă cea mai adecvată formă

Scanned with OKEN Scanner

de manifestare expresivă a proporțiilor şi simetriilor în afara pulsațiilor ritmului interior al cuvintelor încadrate în recitative seci sau acompaniate metric. Această structurare metrică binară şi ternară în cadrul operei conduce la construirea formei în proporțiile crescânde. Structurarea metrică poate să fie conform autorului şi *natural-liber* şi *mixt-combinat.*

Construirea formei mari a operei din aceste mijloace de expresie ritmice binare - ternare a fost concepută similar melodiei pe baza unor valori estetice *pozitive* sau *negative* cu cât confruntarea este inevitabilă dintre personajele aflate în conflict. Pulsația şi ritmicitatea devine mai antrenantă şi se pendulează spre ternar de la binar sau pur şi simplu marchează o devenire non-măsurată liberă, autorul lăsând pe actori să-şi găsească propriul *bio-ritm* sau *aritmie* pentru afirmarea esenței interioare a frământărilor.

Timbrul şi *articulația* sunt elemente ale mijloacelor de expresie în confruntările atotprezente pe scenă. Folosirea crescendourilor şi decrescendourilor între extreme coincid cu logica concepției ternare, cele două elemente ocupând poziția formării unei punți între aceste extreme ale *ppp* şi *fff.* Timbrul folosit de interpreți reprezintă relația muzicii cu mediul natural-social, efectele sonore se percep prin confruntarea şi deosebirea dintre sunetele personajelor primitoare şi ale personajelor vizitatoare în contextul influenței reciproce şi a relațiilor hotărâtoare asupra mesajului muzical. Aceste relații sunt percepute atât din sfera exterioară a muzicii cu acțiunea dramatică, fiind manifestate prin silabe şi sunete chiar nearticulate care nu au nimic comun cu muzicalitatea cât şi în sfera construcției componentelor expresive ale muzicii având la bază de data asta principiile acustice ale sensibilizării estetico-muzicale.

Interpreții şi interpretarea prin relația lor *bivalentă* cu spectatorii prezenți pe scenă în imediata apropiere de desfăşurarea evenimentelor definesc relațiile existente dintre creația propriu-zisă şi înfățişarea ei în fața spectatorilor. Procesul artistic de redare şi înfățişare în spațiu a mesajului depinde de coreografia concepută a mişcărilor, *regie* pe baza partiturii şi de interpretarea acestei partituri-coreografice care la rândul ei este determinată de aspectele tehnico-vocale ale cântăreților şi instrumentale ale pianistului prezent permanent pe scenă în timpul spectacolului. Dar depinde de sensibilitatea spectatorilor care prin

Scanned with OKEN Scanner

intențiile creatorului traduse în fapte de interpreți analizează și percep fenomenul artistic ce se petrece pe scenă conform planului estetic ai cărui reprezentanți sunt. Experiența artistică a rezultatelor unor acte artistice ne arată că aceste amândouă sensuri ale actului sunt importante, interdependente unul de altul. *Interpretarea* parcurge drumul invers al creației de la forma exterioară până la esență; de la forma interioară la forma exterioară iar *recepția* spectatorilor este exact inversul de la forma exterioară la cea de interior. Actul senzual al mișcării interpretative îmbracă forma sa exterioară a vizualității iar actul recepționării de către spectatori de la procesul vizual al mișcării deduce sensurile adânci ale senzualității artistice.

Estetica sentimentelor dispune de o trăsătură importantă reprezentând dublul lor stadiu coexistent, cel *emoțional* și cel *afectiv*. Interpretarea și interpretul au în vedere trecerea intențiilor compozitorului și ale stării contemplative a spectatorilor în stadiul emoțional. De asemenea, elementele evocative ale trecutului, respectiv ale prezentului și anticipativ ale viitorului, prin folosirea unui interpus, medium, pot evidenția independența sentimentelor în stadiul lor emoțional specific tuturor personajelor. Transmiterea mesajelor în timpul interpretării are o încărcătură emoțională care corect recepționată va crea sentimentul însoțitor, frica și o serie de aspecte psiho-estetice care pe parcurs va duce parțial la cristalizarea mesajelor, în timp ce altele vor declanșa răzbunarea paranoică a Babei pe sens afectiv.

Caracterul și temperamentul diferit al interpreților și al spectatorilor obligă pe toți participanții la acest spectacol să se acomodeze reciproc după ideea cererii și a ofertei.

Scanned with OKEN Scanner

OPERĂ CONTEMPORANĂ ACOMPANIATĂ - TOM JOHNSON – *OPERA DE PATRU NOTE*

ISTORIA APARIȚIEI ŞI A PREZENTĂRII LUCRĂRII LA CLUJ

Compozitorul *Operei de patru note* s-a născut în 1939 în SUA, a studiat la Universitatea Yale şi în particular cu compozitorul Morton Feladman.

Din 1967 trăieşte la New York.

În lucrările sale, *Tom Johnson* porneşte de la muzica minimalistă a altor compozitori experimentali din New York şi pune în slujba muzicii medii teatrale vizuale şi verbale.

Lucrarea sa cea mai cunoscută *„Four Note Opera"* [1] prezentată în prima audiție la New York în 1972 şi cântată de atunci în numeroase țări în limbi diferite, în limba română în 1993 la Conservatorul „G.Dima" din Cluj, în pregătirea şi conducerea muzicală a lui *Francisc Fuchs*, în regia lui *Alexandru Fărcaş*.

Dacă se ştie în ce măsură anumiți compozitori reuşesc să-şi plictisească publicul, utilizând întreaga bogăție a registrelor instrumentale, precum şi cele 12 sunete ale scării cromatice, atunci există motive suficiente de a fi surprins de opera de cameră a compozitorului *Tom Johnson*, căruia îi reuşeşte să mențină timp de o oră interesul cu un pian, 4 sunete (re—mi—la--si) şi cinci cântăreți.

Surpriza este şi mai mare dacă luăm în considerare faptul, că a scris cu deosebit succes o operă comică; astfel de lucrări nu sunt tocmai numeroase. Aceste opere accesibile unui public larg şi reprezentând totodată ceva original sunt chiar rarisime.

---

[1] *Four Note Opera*, engleză, *Opera de patru note*

Scanned with OKEN Scanner

Până în zilele noastre şcoala americană componistică a produs doar muzică meditativă precum şi valorile estetice ale muzicii minimaliste.

Tom Johnson care trăieşte la New York şi care ascultă muzica colegilor lui din considerente profesionale, nu a absolvit doar o şcoală bună, ci a participat activ la diferite curente, cu conştiinţa foarte clară în privinţa limitelor fiecărui sistem.

Cu ajutorul *ironiei* sugestive şi cu consecvenţă creativă, *Tom Johnson* găseşte un drum propriu care este în egală măsură distanţat de *avangardă* şi de alte curente, astfel încât nu poate fi corelat cu tendinţele sus menţionate, *minimaliste, meditative.*

Concepţia *Operei de patru note* aminteşte de opera lui Rousseau *Ghicitorul satului* în care sunt folosite doar trei sunete, apoi la piesele prelucrate spiritual de Rossini sub tema *Păcatele mele de bătrâneţe,* sau chiar la unele pasaje din operele bufe ale lui *Offenbach* şi *Lecocq* din Franţa şi *Sullivan* din Anglia.[1]

Dacă se caută analogii contemporane, atunci se poate aminti de melodiile lui John Kok *Minunata văduvă de 18 primăveri* sau *Cântăreaţa Indiană* a lui Stockhausen.

Sunt doar repere pentru o comparaţie şi nimic mai mult.

Libretul operei scrise chiar de *Tom Johnson* poate fi privit ca o analiză a partiturii din unghiul de vedere al cântăreţilor care explică ce vor face ei, respectiv ceilalţi, ce părere au de partida lor, explicând dificultăţile şi invidiile; pe scurt, tot ce se petrece în capul unei *Soprane,* sau al unui *Bas, Bariton, Tenor* sau al unei *Contraaltiste* în timpul reprezentaţiei unei opere din repertoriu.

În această schemă prozaică şi bine observată sunt incluse 18 numere – *arii – duete – triouri – quartete* - unde cei 5 protagonişti şi pianistul-acompaniator al lor apar fie uniţi, fie despărţiţi de oportunitate şi unde fiecare dintre aceste numere este dedicată unui alt aspect.

Aşa este vorba despre spaima de a scăpa intrarea în scenă, alteori spaima de Do-ul acut, sau apare duetul cu imitaţii, referire la opera

---

[1] Balassa Imre, *Operakalauz,* (Ghid de operă, l., maghiară) Zenemükiadó Vállalat, Budapest, 1961, p.212-217 / 259-263

Scanned with OKEN Scanner

italiană, aria neacompaniată, unde apare frica distonării, duetul cu variațiuni şi terțetul cu cântăreții. Tenorul se plânge că are atât de puțin de cântat, altista rivalizează cu soprana, ambele doresc să devină primadone. Basul are de cântat doar o arie şi nimic mai mult.

Timp de o oră nu se repetă nici un efect. Lungimile pauzelor sunt incluse conştient în acest joc, iar de la primul până la ultimul moment se asigură un amuzament cu muzică despre muzică şi despre operă.

Fără nici o intenție pedagogică această lucrare reprezintă poate încercarea cea mai reuşită şi mai spirituală de a explica publicului ce poate fi în fond o operă, ce se ascunde în spatele culiselor, adică intrigiile, lupta individuală de a reuşi şi a stăpâni vocea, muzica, ritmul.

Apariția grotescului în schițarea trăsăturilor umane ale fiecărui personaj şi delimitarea netă de latența absurdului este posibilă fiind vorba aici de caractere şi nu de manifestarea muzicală propriu zisă. Conflictul aparent dar grotesc rezidă tocmai în valorizarea reciprocă a tragicului şi a comicului, deci „nu în eroarea ca atare, ci în aparența erorii"[1]

Grotescul contemporan în feluritele sale manifestări îndreptate către frumos, sublim tragic sau comic, a generat multe creații şi vor genera şi în viitor. Societatea, omul fiind puse în situații creatoare de astfel de gen de artă.

Pe de altă parte se poate spune că patru sunete ale lui *Tom Johnson*, în opera lui nu e prea mult, totuşi sunt poate prea multe dacă se constată dintr-o dată că există mii de posibilități de a le combina, de a observa viața contemporană din mii de unghiuri.

---

[1] Angi, Ştefan, *Op. cit.* p., 283

Scanned with OKEN Scanner

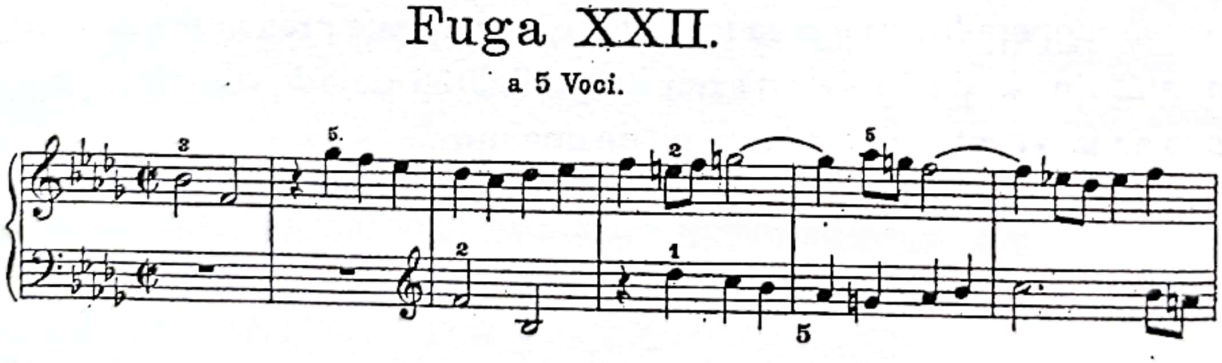
CONSTRUCȚIA DRAMATICĂ

First Chorus (Quartet, a capella)

Introducere recitativă încadrată între două bare de măsură.

Opera începe cu Primul cor numit Quartet, a cappella şi este partea introductivă a operei unde este prezentată soprana, contraaltista, tenorul şi baritonul. Construcţia muzicală este un fel de recitativ acompaniat, susținut unison de patru voci fără bară de măsură. În corala introductivă autorul prezintă prin vocea celor patru cântăreți structura corală a operei. În partea aceasta aflăm că în decursul desfăşurării operei va reapărea, în diferite momente ale acțiunii, de trei ori, corala de la început, într-o formă aproape identică din punct de vedere al materialului muzical. Comparând cele trei inserțuri, al doilea va fi mai scurt decât cel introductiv.

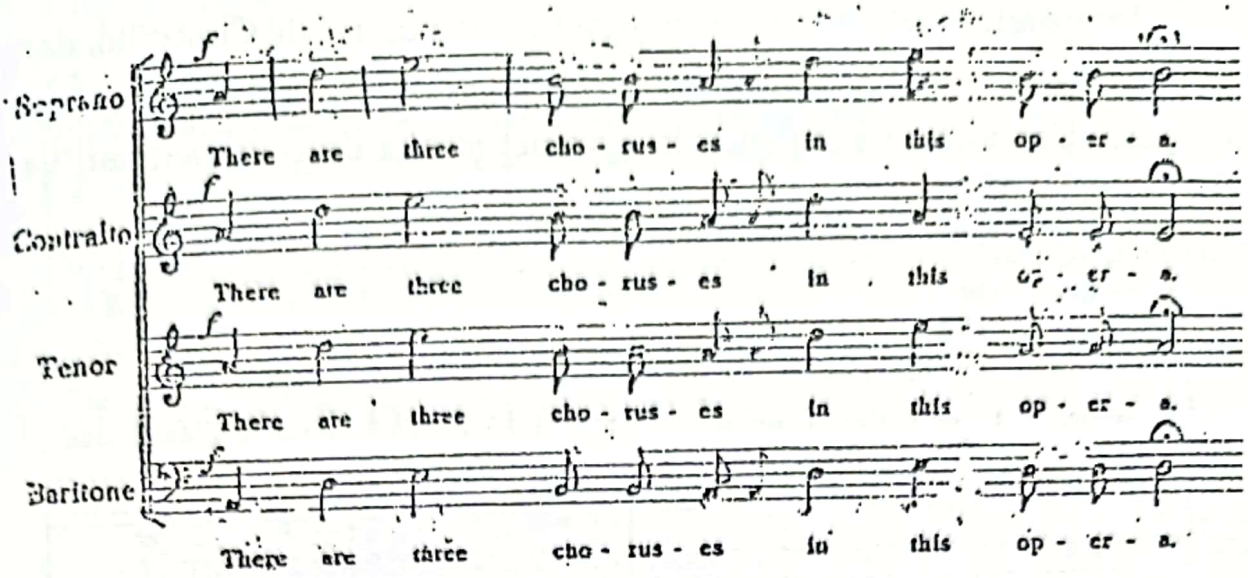
Autorul foloseşte un motiv tetracordic cu un interval de cvartă ascendentă la deschiderea motivului între primul şi al doilea sunet, intervalul preferat al barocului la cadrul temelor de fugă mai precis la cap de fugă.[1]



Acest tetracord monoritmic prin inversarea direcției mersului se repetă de trei ori iar la capătul propozițiilor este finalizat muzical cu coroane pe sunet:

[1] Bach, *Wohltemperiertes Klavier I* Preludium und Fuge nr.XXII

Scanned with OKEN Scanner



Aria Contralto

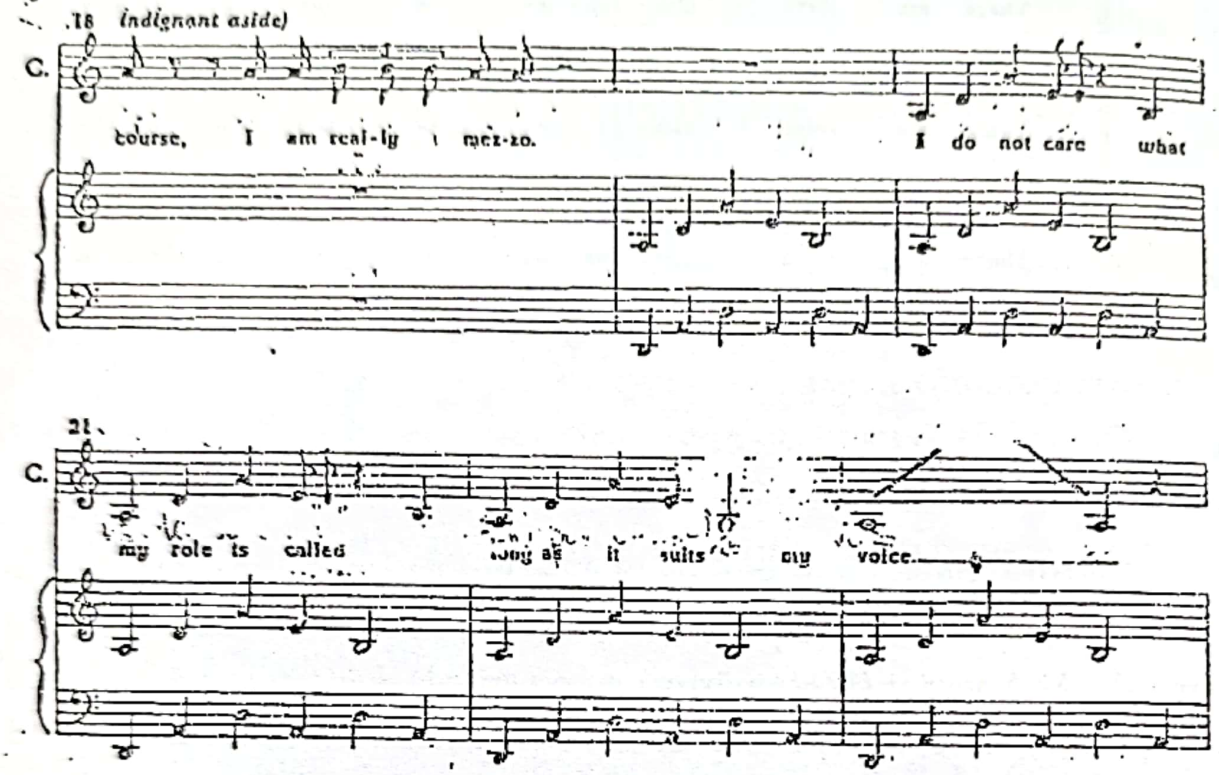
Măsura de 6/4-mi sau de 3/2 – mi variază după rapiditatea tempoului folosit de interpret. Ea este compusă din 34 de măsuri în forma de A+A variat (17+16măsuri) cu o *perioadă dublă*, folosită ca formă monopartită, care se termină în aceeaşi tonalitate, măsura 18 fiind considerată de autor *recitativ indignat* care face legătura dintre cele două perioade. Prima perioadă are două fraze; prima frază având 11 măsuri, fraza a doua 6 măsuri. A doua perioadă este compusă tot din două fraze, prima având 7 măsuri, iar a doua frază 9 măsuri. Materialul sonor muzical se compune din 4 sunete concepute pe relaţia intervalelor de cvartă+cvintă ascendentă, cvartă+cvartă descendentă. Aceste patru sunete formează un motiv muzical, care printr-o repetare permanentă va constitui fraza.

Pianul acompaniază pe solistă în unison, printr-o adaptare perfectă cu ambele mâini.

Conţinutul ariei de Contralto este o situaţie comică pe domeniul artistic, care în realitate nu se raportează la un fenomen conflictual. Specificul comic pretinde prezenţa modului de manifestare conflictuală a situaţiei existente, interpreta fiind în conflict non-stop cu realitatea obiectiv-înconjurătoare şi cu idealul întruchipat, inexistent.

Scanned with OKEN Scanner

Interpreta *Contralto* are un contract pentru un rol de Contralto, dar în realitate ea este mezzosoprană, o voce mai des folosită în repertoriul de operă. Dar ei nu-i pasă nici de contract şi nici de rolul semnat, va cânta pur şi simplu pentru ascultători într-un mod atrăgător cu scopul de a-şi etala vocea.

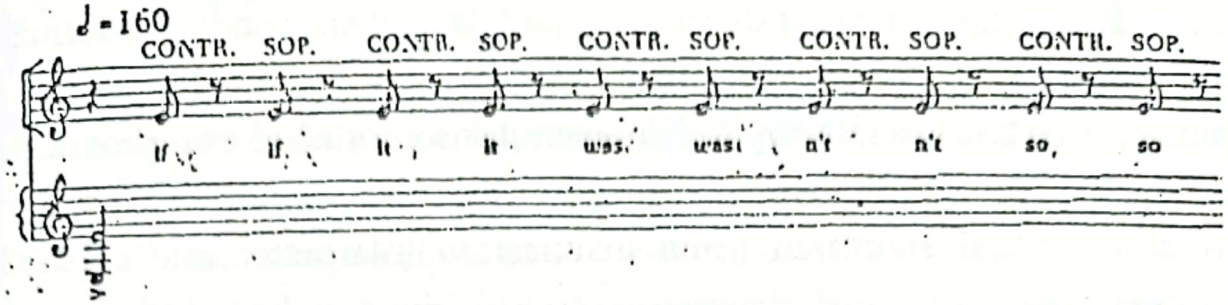


Personajele prezente în decursul desfăşurării acţiunii în acerastă operă poartă numele corespunzător înălţimii şi timbrului vocal caracteristic fiecăruia, astfel că apariţia lor pe scenă şi indirect pe paginile lucrării mele ştiinţifice şi de analiză îi face purtători ai numelor de *Soprana, Contraaltista, Tenor, Bariton şi Bas* şi numele lor vor apărea înscrise cu caractere mari.

Recitativ 1. (Soprano, Contralto)

Contraaltista salută apariţia Sopranei pe scenă. Personajele cântă recitativul lor, într-un dialog muzical intonat pe două tonuri; „la" respectiv „mi", alternat cu repetiţia permanentă ca unitate verbală a propoziţiilor, a cuvintelor şi a silabelor:

Scanned with OKEN Scanner



Imitation Duet. Duetul imitațiilor.

Conține 64 de măsuri în alla breve care întruneşte cinci părți cu componente uniforme din punct de vedere al conținutului muzical şi asimetrice din punct de vedere al desfăşurării în timp. Trei componente au formă de perioadă iar alte două numai fraze, după numărul de măsuri din care sunt compuse.[1]

A=18m+Av =11m+Av=19m /recitativ/ +Av=8m+Av=7m

Sunetele care concură la formarea fondului muzical au aceeaşi structură ca şi materialul sonor din primul cor, numai că apar cu o cvartă mai jos şi în cadru metric.

Acompaniamentul are două planuri ca desfăşurare *orizontală şi verticală;*

a) partea *orizontală* a acompaniamentului este structurată la rândul ei iarăşi pe două planuri: 1) partea de bas cu o pendulare ritmică pe timpi binari

2) Linia monofigurativă a muzicii care constă prin repetarea deasă fără posibilitate de melodie având caracteristica uniformicității ritmice, cântate cu mâna dreapta. Această figură se lipeşte de linia solistică şi va suferi modificări intervalice săltărețe în fraza a doua, iar la fraza a patra şi a cincia cele două tipuri de figuri se unesc.

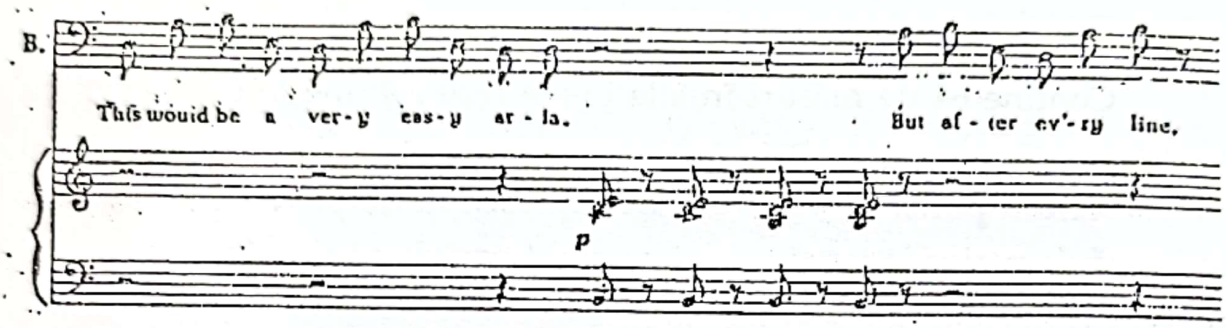
b) partea *verticală* este manifestarea planurilor orizontale într-o ordine metrică-ritmică şi de desfăşurare cursivă hipnotizantă.

În cadrul duetului este prezentată rivalitatea profesională a celor două protagoniste. Una o imită pe cealaltă cu aceleaşi vorbe, gesturi,

[1] Bughici, Dumitru - Gheciu, Diamandi, *Formele şi genurile muzicale*, Editura Muzicală, 1962, Bucureşti, p.17-21

Scanned with OKEN Scanner

dinamică vocală, registru, timbru. Imitația interpretelor produce o formă a *comicului, ironia* şi mesajul reciproc al protagonistelor prin imitație muzicală textuală neîntreruptă. Fenomenul însoțitor *râsul* este provocat prin gradarea cantitativă a nuanțelor repetate în forme compact muzicale. Râsul stârnit în urma manifestării interpretei este un râs profund, pe care îl declanşează comicul de situație născut prin nesocotirea realității.



Recitativ[1] 2 (Contralto,Tenor)

După ce salută cu înflăcărare finalizarea duetului precedent, intră pe scenă un nou interpret: Tenorul, ca povestitor. Contralto şi Tenorul îl prezintă fățarnic pe colegul lor "Baritonul" ca pe un fenomen dornic de afirmare artistică într-un spațiu mare.

Apariția baritonului incapabil de a respecta ritmul, locul şi timpul exact al intrării, este salutată de colegii lui de breaslă uniți în calomnierea uşor satirică a baritonului. *Concentration Aria* (Bariton) *Aria concentrării*

Aria se desfăşoară fără bară de măsură şi este o meditație exteriorizată a interpretului cu întreruperi ezitante izvorâte din cauze obiective, adică din necunoaşterea corectă a partiturii. Autorul foloseşte cele patru note în deja cunoscută formulă, aceea de cvintă urcătoare, schimb cu sunetul superior iar intervalul de cvintă în direcție opusă. Aria Baritonului ca gen muzical se contopeşte cu o formă de recitativ ca o melodie acompaniată.

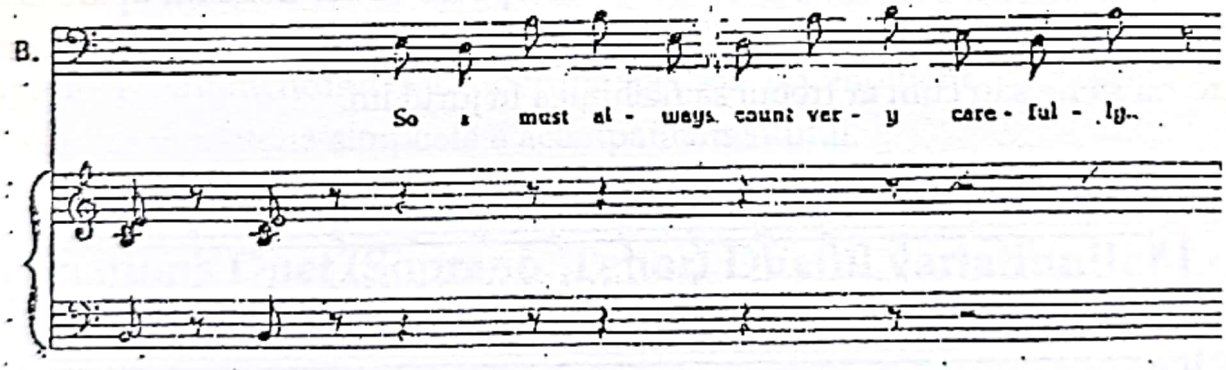
[1] *Genurile muzicale*, Op. cit., *Recitativ- Arie*. Editura Muzicală, Bucureşti,1962,p.184-190

Scanned with OKEN Scanner

Acompaniamentul redă metaforic fidel, efortul de numărătoare mecanică la care este supus cântărețul. Interpretarea se realizează prin acorduri repetate chinuitor de precise, la intervale ritmico-metrice fixe.

Baritonul este unul dintre acei cântăreți care au probleme ritmice. Baritonul concentrează şi calculează tot timpul intrarea, numără pauzele transpirând. Pe de altă parte această concentrare profundă nu ar trebui să fie observată de spectatori. Dar nici vocea să nu-i fie forțată, să fie protejată în registre înalte şi să cânte frumos. Câte şi mai câte probleme sunt acumulate în mintea unui cântăreț care are calități vocale, dar din punct de vedere teoretic nu se ridică la nivelul condițiilor normale. Prezența emoțiilor directe prin care interpretul este legat de mediu şi care îl duce spre regnul interiorului ideatic reprezintă un sistem de autoreglare şi configurare a dinamismului între poli reali şi ideali. Însăşi el este acela care după terminarea prezentării momentelor non-concrete ale ariei, cu sentimentul însoțitor particular al automulțumirii, se retrage foarte relaxat.

După cum observăm, aria este denumită *Aria concentrării* ce are corespondentul său istoric de denumire în operele clasice, *Aria Calomniei, Aria scrisorii*, etc.[1]



[1] Rossini,Gaetano, *Bărbierul din Sevilia*, Aria lui Basilio / Puccini, Giacomo, *Tosca*, Aria lui Cavaradossi. Denumirile *calomnia, scrisoare etc.*, nu aparțin compozitorilor, aceste titluri de arii în timp au devenit cunoscute.

Scanned with OKEN Scanner

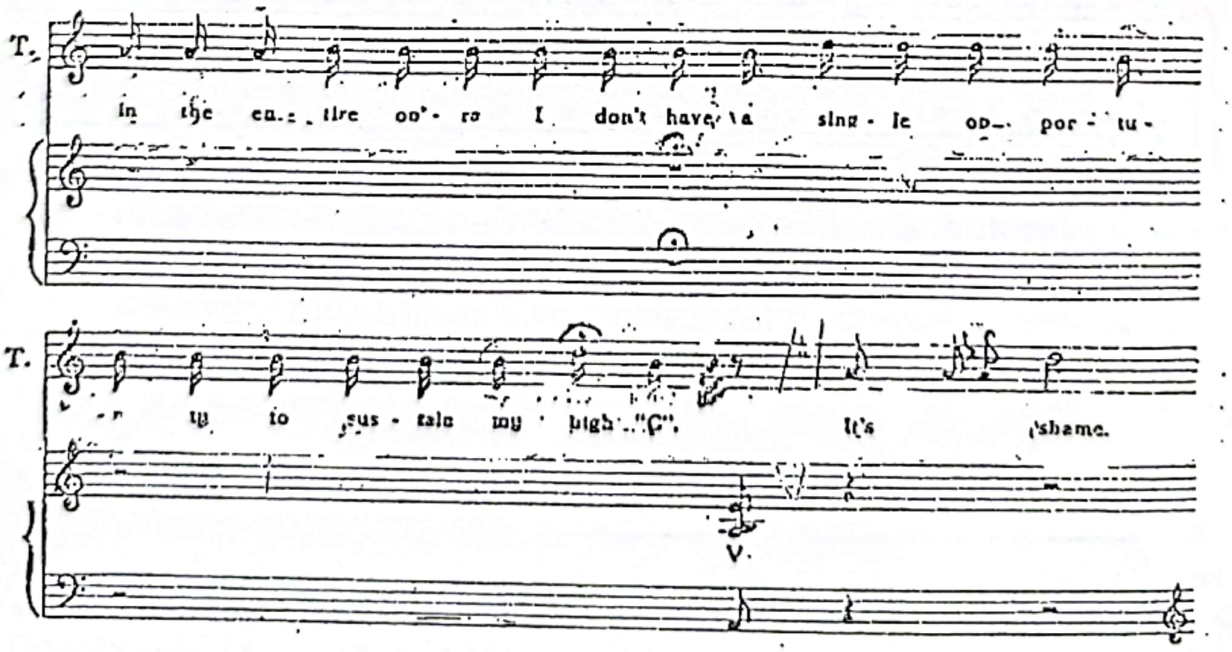
Recitativ 3 (Soprano, Contralto)

Contraaltista şi Soprana îl prezintă pe Tenor, o voce îndrăgită de spectatori, cu calităţile şi defectele sale. Interpretul Tenorul în general nu poate să se ridice la valoarea vocii sale, având o pregătire precară în domeniul muzicii şi în general al culturii. Ca atare are nervoie de laude permanente din partea mediului unde se află. Fără laude Tenorul nu poate afirma calităţile sale vocale. În continuare Contraaltista va iniţia prezentarea duetului Sopranei cu Tenorul, ce va urma imediat după finala ariei Tenorului. Ideea care stă la baza acestui duet este că tenorii şi sopranele au cele mai frumoase voci.

Tenor Aria - Aria tenorului

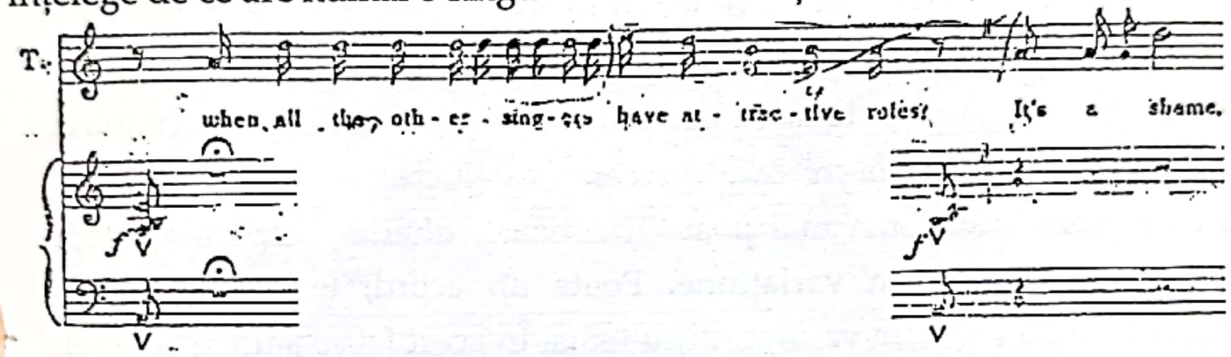
Voce înaltă de bărbat care, în contextul apariţiei simultane cu mai multe voci, are un caracter dominant.

Compozitorul nu poate ocoli acest fenomen anacronic. Tenorul reprezintă eroul sau mai bine zis figura purtătoare a comicului depăşit de situaţie şi totuşi nevinovat înzestrat cu scopuri nobile. Comicul apare la el în momentul manifestării negative a idealului, adică aşa cum nu ar trebui să fie sau cum ar trebui să fie lumea în jurul lui.



Scanned with OKEN Scanner

Concepția componistică acompaniază punctat cu un singur sunet repetat hazardat şi suprapus pe monologul recitat de Tenor. Acompaniamentul simplu este o aluzie la transparența simplității personajului în contextul relației *muzică - solist*, subordonată în favoarea cântărețului mofturos. Personajul Tenorul este călăuzit de un amor propriu profund, preocupat de prezentarea propriei calități vocale într-o lumină favorabilă. Nu este mulțumit însă nici de autorul care l-a umilit prin „tonul" apropiat de bariton şi nici de faptul că în toată aria lui nu se regăseşte nici un „do de sus", nici o acută unde îşi poate prezenta adevărata sa identitate vocală. Fiind într-o formă vocală excepțională nu înțelege de ce are numai o singură arie iar ceilalți au roluri mai atractive.



Starea psihică a Tenorului se manifestă atât *dinamic activ* cât şi *latent* în lupta lui pentru înfăptuirea idealurilor sale. Aplicarea formulelor acordice[1] legate între ele de către compozitor în momentul apariției sentimentului ideatic rupe pentru un moment desfăşurarea melodică monotonă-simplistă a acompaniamentului.

Variations Duet (Soprano, Tenor) Duetul variațiunilor

Conține zece variațiuni pe o temă desfăşurate în cursul a 288 de măsuri.

Tema cu variațiuni nu constituie în sine o structură sau o formă propriu-zisă, ci reprezintă mai degrabă o tehnică componistică, o metodă

[1] Aceste scheme nu se încadrează în niciuna din schemele clasice, dar aceasta nu trebuie să ne surprindă, pentru că, după cum am arătat în introducerea acestei lucrări, forma muzicală nu este ceva fix şi imuabil, compozitorul putând să-şi construiască liber în funcție de conținutul şi stilul pe care vrea să-l exprime.

Scanned with OKEN Scanner

de dezvoltare şi transformare a unor idei şi imagini muzicale. Redarea variaţiunilor de către cântăreţi depinde în mare măsură de nivelul pregătirii lor muzicale-teoretice. Variaţiunile diferă una de alta, în funcţie de folosirea ritmului schimbător, a figurilor muzicale care împodobesc tema, apariţia altor broderii muzicale fără schimbarea bazei armonice şi ritmice, sau introducerea polifoniei prin jocul variat al temei suprapuse în diferite ipostaze de apariţii, augmentat, diminuat, inversat, etc.

Sub raportul intenţiei urmărite de compozitor se poate vorbi de două maniere sau tipuri de variaţiune:

1) *variaţiuni stricte* care, oricât de multiple transformări s-ar aduce temei păstrează cu aceasta o legătură permanentă în aşa fel încât diversele figuraţii, arpegii, schimbări de valori, de ritm etc., să nu înlăture posibilitatea ca tema să poată fi recunoscută în fiecare variaţiune.

2) *variaţiunile libere* care nu cer acest lucru. În cazul acesta, în primele variaţiuni tema mai poate fi sesizată, ulterior dispare aproape total sau integral din variaţiune. Poate un acord, un pasaj să mai amintească de legătura variaţiunii cu tema. În acest fel se ajunge ca unele variaţiuni să se distanţeze de temă într-atâta încât să dobândească o personalitate proprie, detaşată de tema iniţială.

În cazul nostru este vorba despre o temă cu X variaţiuni *strict-liber* combinate, cele zece variaţiuni având independenţa desfăşurării în timp, implicit numărul de măsuri variate, păstrând baza armonică şi tema în original. Tema este concepută din 12 măsuri, iar numărul măsurilor creşte şi descreşte în fiecare variaţiune.

I. Variaţiunea[1] conţine 13 de măsuri. II. 14 m. III. 14 m. IV.16 m.V.24 m. VI. 20 m.

VII. 36 m.VIII. 37 m.IX. 40 m. X. 32 m.

Tema şi variaţiunile au elemente muzicale de construcţie *comune;* atât tema cât şi variaţiunile I-IV, VI şi VIII au o introducere de trei măsuri la pian. Tema şi toate variaţiunile inclusiv se termină identic cu două acorduri seci şi scurte. O indicaţie importantă a autorului este aceea de a

---

[1] Este partea muzicală construită în forma variaţiunilor, pe baza unei teme ce apare permanent, iar perioada constituie fundamentul desfăşurării neîntrerupte şi unitare. La originea sa *ciacona*, era un vechi dans cu o mişcare vioaie. Această mişcare vioaie este folosită de compozitorul Menotti în opera *Medium*. Ciacona este scrisă în măsura de ¾-mi.

Scanned with OKEN Scanner

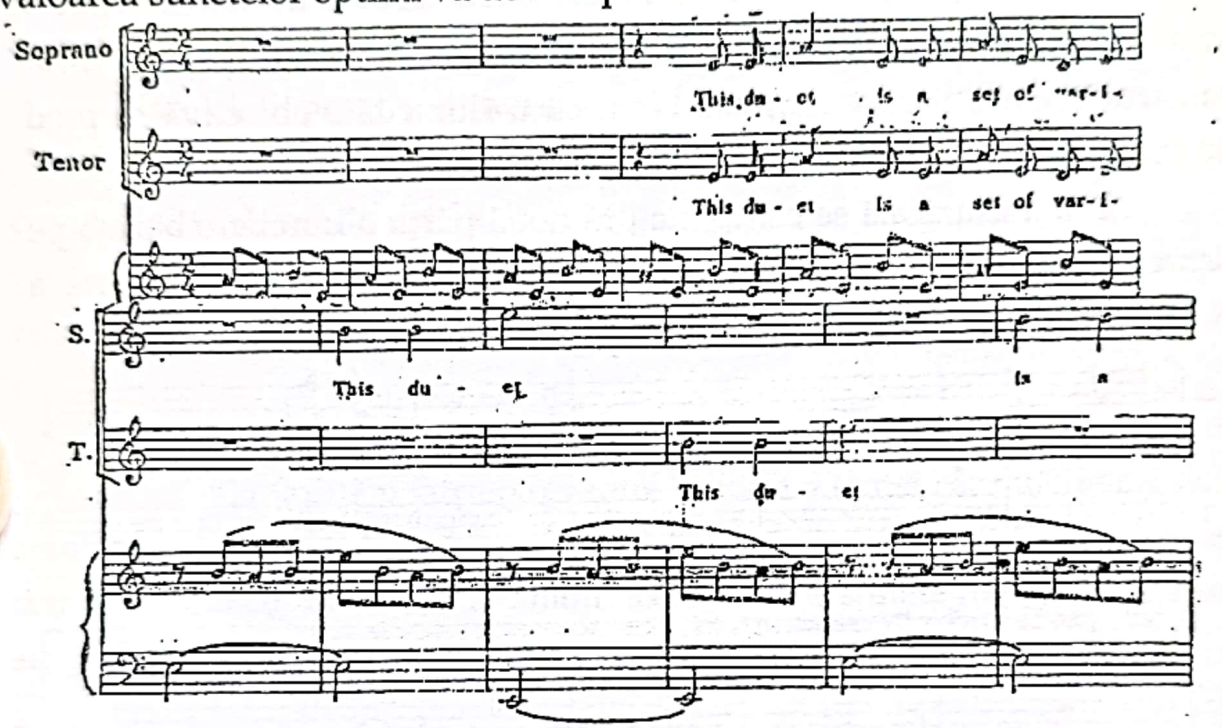
anunța verbal numărul variațiunii de soliști la introducerea fiecăreia: prima variațiune, a doua variațiune etc.

Față de temă, variațiunile sunt transformate şi dezvoltate în modul clasic al formei, însă suferă *modificări* după cum urmează:

-în variațiunea a III-a şi a VII-a tema este prelucrată în dominantă;

-în variațiunea a V-a şi a VII –a introducerea muzicală se modifică de la 3 măsuri la 7 măsuri;

-în variațiunea a V-a, a VII-a şi a IX-a tema este augmentată, valoarea sunetelor optimi va deveni pătrimi.



Tema este redată de cântăreți la unison. În variațiunile I, II, III, IV soliștii cântă alternativ, I şi III Soprana, II şi IV Tenorul.

În variațiunea a V-a fraza muzicală cântată este împărțită în doi de către interpreți.

Variațiunile VI şi VII aduc un nou element de construcție: *Imitația.*[1]

Imitația nu este o formă muzicală, ci unul din mijloacele muzicale utilizate în cadrul lucrării pentru crearea unor imagini muzicale şi mai variate. Imitația constă în imitarea motivelor din temă. Interpreții intră unul după altul cu o întârziere de două măsuri. În variațiunea a VIII-a

[1] Bughici, Dumitru - Gheciu, Diamandi, *Formele şi genurile muzicale*, Editura muzicală, Bucureşti, 1962, p.85-90 „Speciile principale ale imitației sunt; în mişcare paralelă, în mişcare contrară, în mişcare inversă, augmentare, diminuare. Canonul este o imitație strictă şi continuă în care tema trece de la voce la alta."

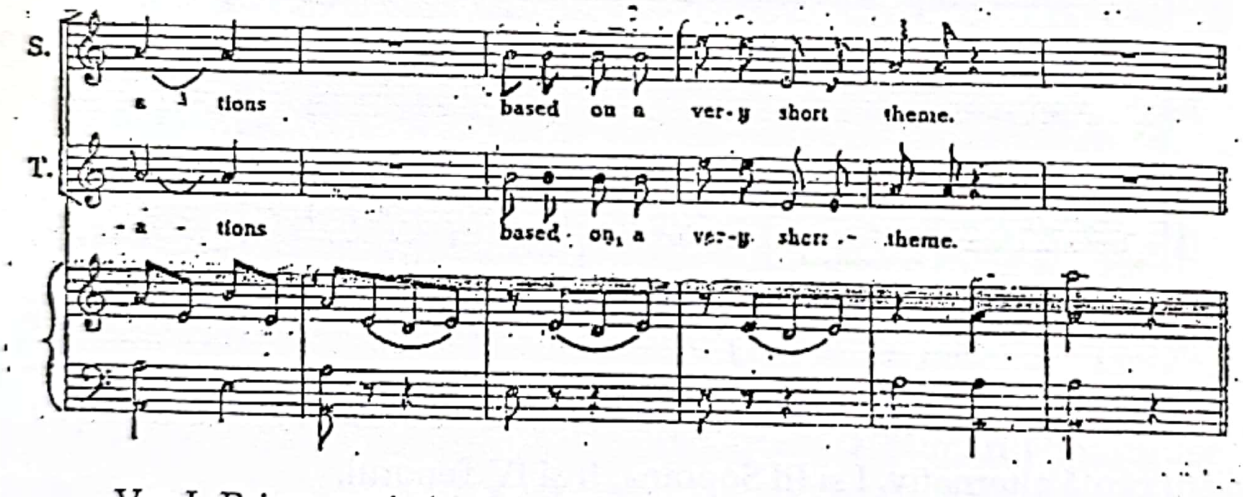
Scanned with OKEN Scanner

tema este adusă de amândoi în alternanță. Variațiunea a X-a diferă de toate variațiunile prin lipsa părții introductive cântate de pian, soliștii atacă tema propriu – zisă la unison cu acompaniamentul întărit.

Textul ce stă la baza realizării acestor variațiuni pe o temă este parafraza formei muzicale: "Un duet cu variațiuni construit pe o foarte scurtă temă."

Acompaniamentul este conceput pe baza unui motiv din temă ce apare permanent la bas sau la soprană (mâna stângă şi mâna dreaptă). Trăsătura principală a acestui acompaniament constă în obligativitatea introducerii coloritului nuanțat, în strânsă legătură cu mesajul emoțiilor constructive al interpreților, combinat cu o ritmicitate obiectivă ca mod de manifestare exterioară a acestor mesaje.

Tema muzicală se compune din două părți: o întrebare bazată pe prima parte a propoziției şi un răspuns suprapus pe a doua parte a propoziției ca parte de închidere a temei.



Var.I. Prima *variațiune* [1]conține 13 măsuri, tema intră în măsura a patra cântată de pian, textul propriu zis va rămâne neschimbat pe parcursul desfăşurării întregii variațiuni. Partea muzicală este uşor variată la capătul primei părți a propoziției, prin repetarea unui motiv din două intervale compuse, cvintă şi cvartă pe parcursul a două măsuri.

Var.II. Are 14 măsuri, acelaşi motiv din precedenta variațiune se repetă în trei măsuri.

Var.III. Are 14 măsuri în Dominanta tonalității, variațiunea aduce schimbarea funcțiilor tonale.

[1] Bughici, D.- Gheciu, D., *Op.cit.*, Variațiuni, p.95-120

Scanned with OKEN Scanner

Var.IV. Are 16 măsuri, cu cinci măsuri de extensie la finalul primei fraze.

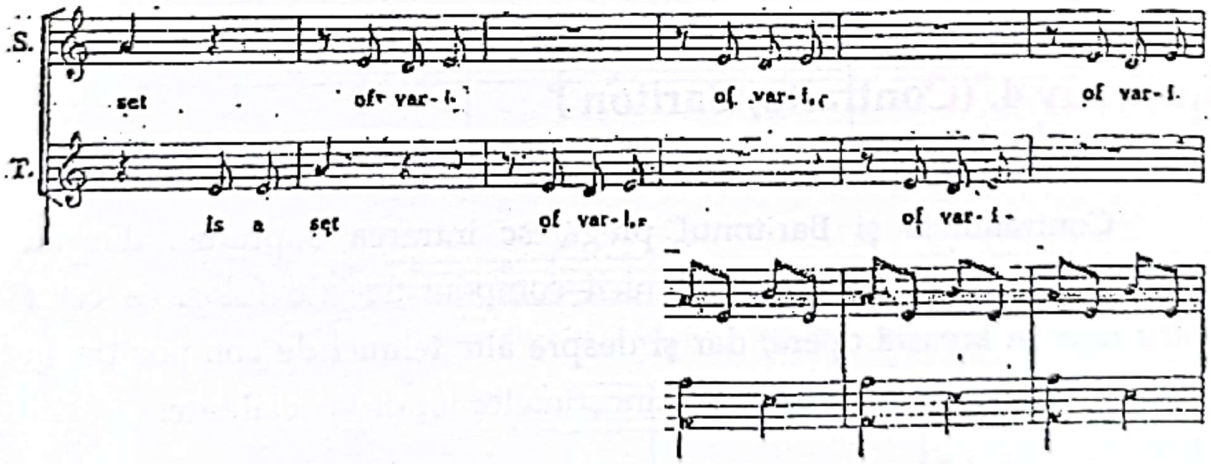
Var.V. Conține 24 de măsuri, tema va apare după o parte introductivă de opt măsuri a pianului cu valori augmentate, optimele devenind pătrimi, iar pătrimii doimi. În concepția autorului tema apare îmbrăcată cu două forme contrastante; una bazată pe principiul primei teme a sonatelor având un caracter dinamic plin de forță, iar a doua apariție a aceleaşi teme fiind una de caracter liric, melancolic, dezvoltat pe treapta a V-a a tonalității. Acest caracter tematic este comun în variațiunile III, V şi IX.

Var. VI. Soprana şi Tenorul vor aduce tema în imitație.

Variațiunea conține 20 de măsuri, compozitorul folosind numai capul din temă, acesta fiind reluat de patru ori.

Var.VII. Are 36 de măsuri, Soprana şi Tenorul caută în alternanță tema mult augmentată, repetând elementele de construcție a temei de 2 ori.

Var.VIII. Este structurată tot pe 36 de măsuri, plus o măsură tacet general subtil folosită pentru o revenire în forță a temei cântată de cei doi soliști înainte de finalul variațiunii. Tema în cadrul variațiunii este complet desfăcută în figuri submotivice de câte 2 sunete fiecare, repetate alternativ, mai încolo cântate împreună.

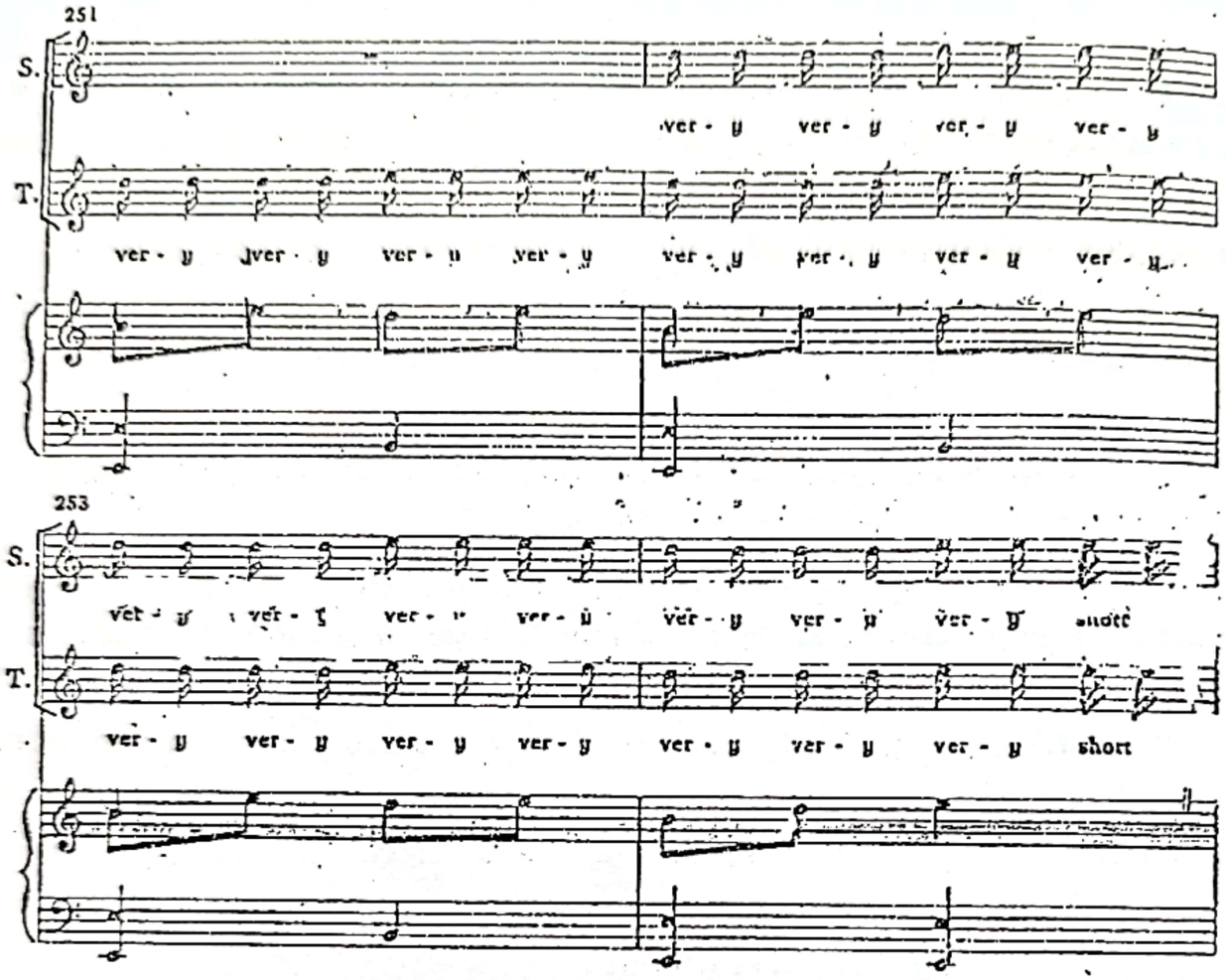


Var.IX. Este compusă din 40 de măsuri, este o variațiune augmentată în Dominanta tonalității cu caracteristici identice a variațiunii a VII-a

Var.X. Ultima variațiune conține 32 de măsuri. Acompaniamentul aproape nu se mai recunoaşte, prima parte a temei cântate este introdusă

Scanned with OKEN Scanner

în forma ei inițială iar elementele submotivice din a doua parte a temei sunt repetate bâlbâind, valorilor notelor muzicale se mai adaugă valoarea de 16-imi, diminuarea valorică contribuind la un final antrenant.



Recitativ 4. (Contralto, Bariton)

Contraaltista şi Baritonul pregătesc intrarea Sopranei, dar au comentarii umoristice asupra tehnicii componistice de folosirea celor patru note în această operă, dar şi despre alte tehnici de compoziție, în concepția interpreților, la nivelul cunoştințelor lor de specialitate.

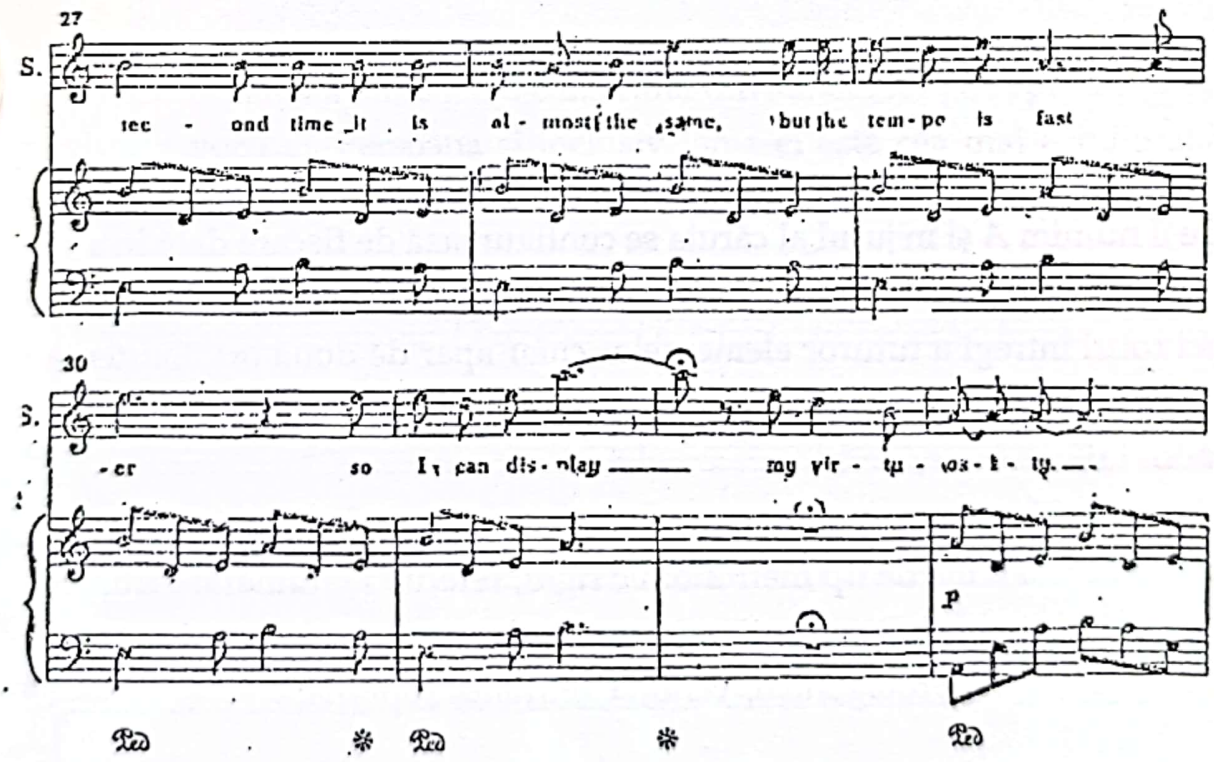
Scanned with OKEN Scanner

Soprano Aria (slow version) Aria sopranei (versiunea mai rară)

Este compusă din 42 de măsuri împărțite în două părți relativ egale ca desfășurare 18+14+10 de măsuri. În prima parte se face un ritardando şi se opreşte cu o coroană pe acuta „si", partea a doua are o desfăşurare identică, numai acuta va fi„la", iar partea a treia se încheie cu o coloratură scurtă. Această arie către finalul operei va avea o versiune mai rapidă, anunțată din timp de autor.

Cele patru sunete folosite de compozitor se extind pe distanța a două octave prin folosirea intervalelor cvartă, cvintă, octavă şi repetarea sunetelor la octavă. Necesită din partea Sopranei o bună dispoziție vocală şi o atenție sporită pentru evitarea distonării din cauza intervalelor dese apărute în linia melodică.

Pianistul acompaniator are o sarcină mai uşoară, cursivitatea muzicală a acordurilor desfăcute la ambele mâini se suprapun cu mişcări inversate şi repetate până la o senzație de saturație monotonă în toată aria.



Motivul real al interpretării ariei de către Soprană este o demonstrație a calităților vocale. Aria va fi cântată de două ori, prima

Scanned with OKEN Scanner

dată interpreta ne va arătă calitățile lirice ale vocii, în aria a doua în reluare se vor desprinde calitățile tehnice de virtuozitate. Prima arie are un tempo rar, a doua arie un tempo mai rapid.

Recitativ 5 (Quartet)

Intriga celor trei Soliști despre colega lor, Soprana, este o bârfă fără menajamente în spatele ei. Ca varianta mai mișcată a ariei să se poată interpreta, Soprana are nevoie de puțină odihnă. Între timp însă vom auzi un quartet. Pe scurt, acesta este rezultatul recitativului și Quartet.[1]

Quartet

Conceput din 217 de măsuri, în formă de rondo. Partea *A* conține refrenul care se repetă de patru ori, concomitent ne întâlnim cu fiecare solist reprezentat prin teme de caracter.

A B A C D / A B C B C D / A C B C A B C D / A C B A B C D

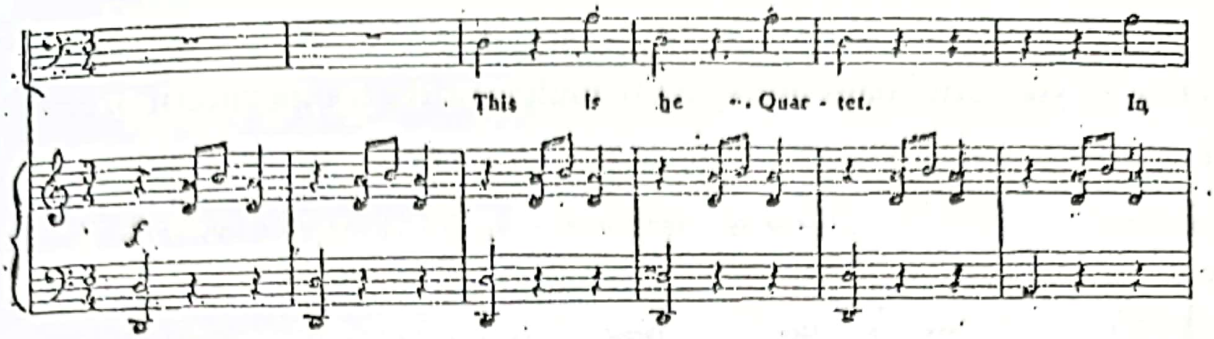
Din punct de vedere al schemei, avem de a face cu un refren pe care îl numim *A* și în jurul al căruia se configurează de fiecare dată în altă ordine cele 3 teme reprezentând pe cei trei soliști. Unele teme în cadrul unei rotiri întregi a tuturor elementelor chiar apar de două ori. Existența și schimbarea temelor în interiorul formei este specifică formei rondoului.

Temele sunt personificate pe voci și pe specificul calității umane. *Baritonul* are o temă de tip metronomic rigid, referire la numărare ritmică în timpul cântatului. Pe această mișcare uniformă se clădește arhitectura sonoră a celor trei protagoniști, Tenor, Contralto, Soprana.

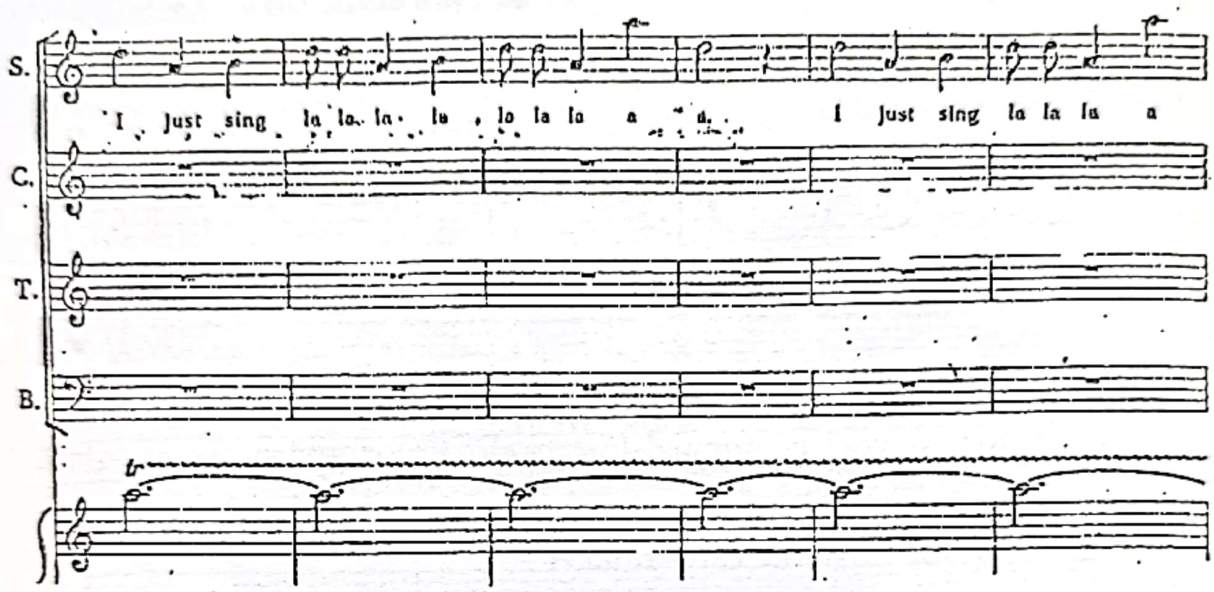
---

[1] *Quartet*, ansamblu compus din patru cântăreți vocali sau instrumentiști. Cvartetul vocal este conceput pentru scenă cu acompaniament orchestral, quartetul instrumental este gen cameral, cel mai răspândit fiind cel de coarde.

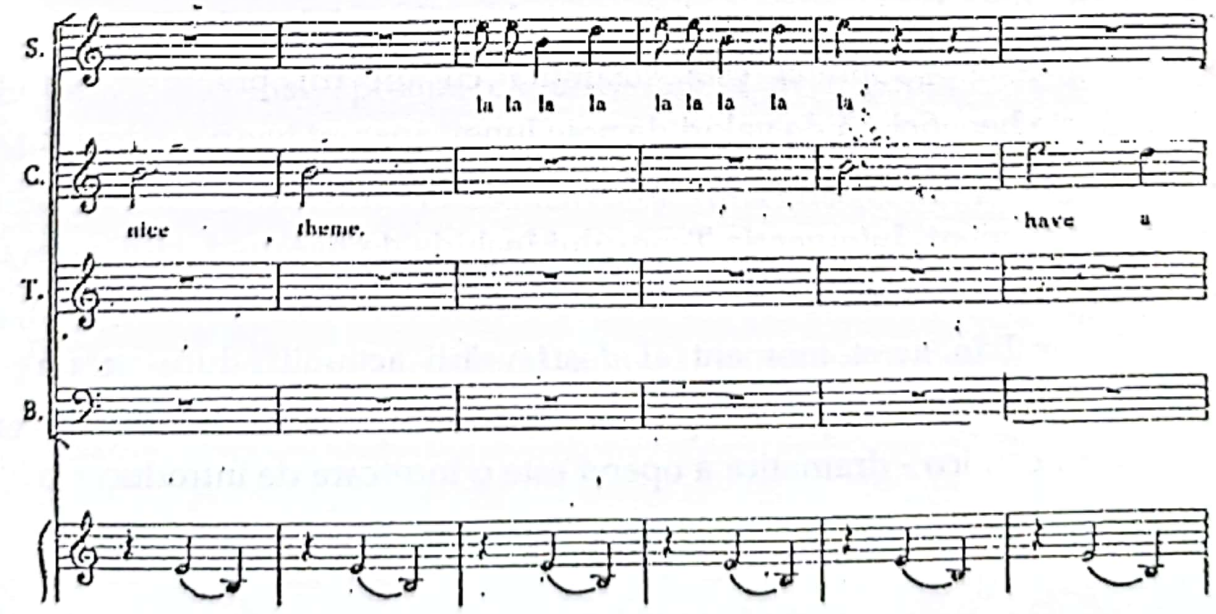
Scanned with OKEN Scanner



Soprana este reprezentată cu o temă de vocalize în coloratură.

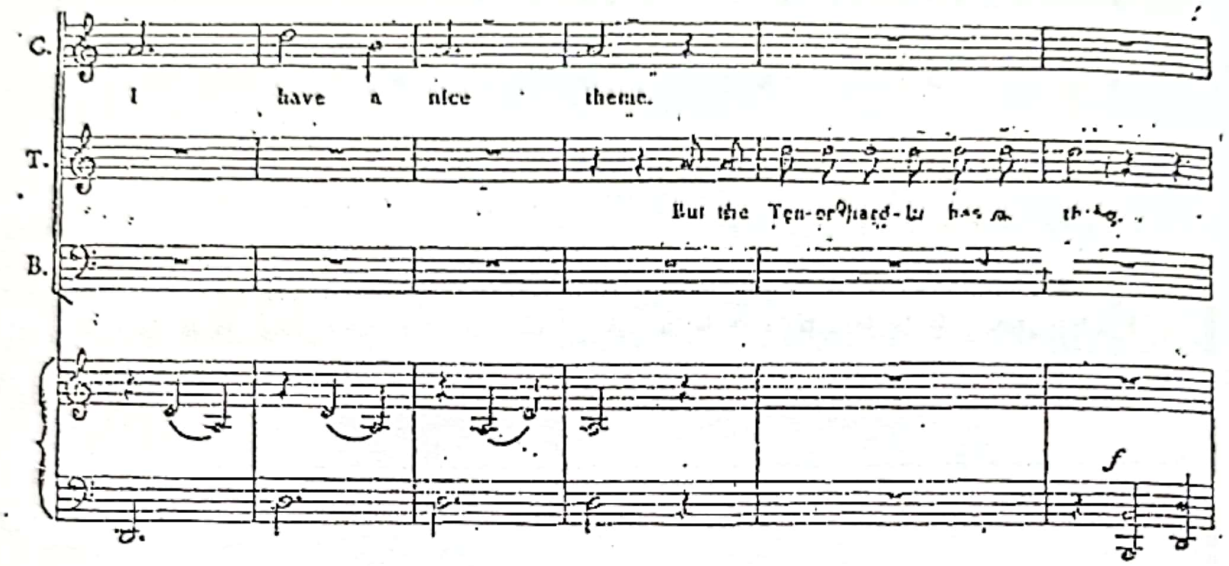


Contraaltista are o temă construită din sunete lungi, reprezentând gravitatea vocii ei. Persoana şi inclusiv tema ei este cea mai echilibrată persoană şi voce această operă.



Scanned with OKEN Scanner

Tenorul cântăreț cu o pregătire profesional - teoretică minimală, dar cu o voce frumoasă, e veşnic nemulțumit de compozitorul acestei opere care îl neglijează vocal în detrimentul celorlalți interpreți vocali.



Aceste patru voci cu temele lor specifice vor apărea prima dată alternativ, ca apoi să se întrunească în quartet şi chiar în structura polifonică a temelor existente către final.

Desăvârşit ca exprimare şi dus spre o culme a gândirii şi a sentimentelor însoțitoare a celor patru interpreți, compozitorul a dat o formă plină de viață şi dinamism eliberând de schematismul uscat al predecesorilor săi, aplicând totuşi principiile devenite clasice.

Acompaniamentul se mulează perfect de caracteristicile temelor apărute; Baritonul este acompaniat cu o schemă ritmică multiplicată în tot cursul temei, Soprana este susținută cu un tril prelungit, iar Contraaltista beneficiază de valori de note lungi, aparent tempoul devine mai lent în timpul cântării acestei teme. Tema Tenorului nu beneficiază de acompaniament. Intervenția Tenorului închide de fiecare dată părțile formei de rondo.

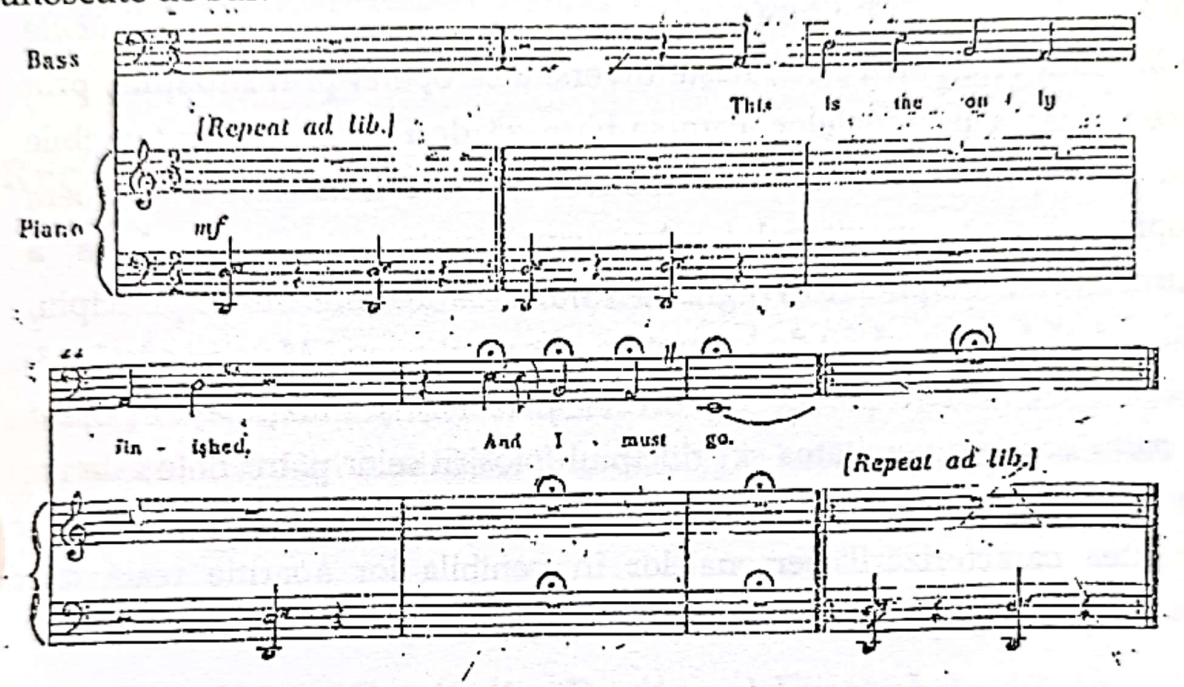
Autorul în acest moment al desfăşurării acțiunii aduce pe un personaj nou, cel al eroului de Bas. Apariția lui exact la mijlocul desfăşurării comico - dramatice a operei este o încercare de introducerea unui moment muzical de relaxare în loc de pauză.

Scanned with OKEN Scanner

Bass Aria Aria Basului

Conține 25 de măsuri şi o scurtă apariție ca şi de altfel în toate operele clasice a personajului interpretat de vocea unui bas. Amintim rolul scurt dar concludent al lui *Sparafucile din Rigoletto* sau al lui *Don Basilio din Bărbierul din Sevilia* [1]etc.

Autorul atât la început cât şi la finele ariei a lăsat posibilitatea unei improvizări actoriceşti cu care solistul poate interpreta liber toate rolurile cunoscute de bas.



Forma Ariei Basului urmăreşte pe cea de arioso. *Arioso* este un cuvânt de origine italiană, este o formă intermediară între *arie şi recitativ*. El se găseşte mai aproape de arie, fără a avea proporțiile acesteia. Melodia este conturată pe cele patru sunete, cantabil, cu o formă mai liberă, având o parte introductivă şi una de codă improvizantă. Acompaniamentul este conceput din acorduri repetate seci până la o saturație.

Basul, ca vocea cea mai adâncă bărbătească, se regăseşte în existența lui muzicală pe latura cea mai joasă a portativelor. În această

[1] Verdi, Giuseppe, *Rigoletto* / Rossini, Giacomo, *Bărbierul din Sevilia*

Scanned with OKEN Scanner

operă reprezintă pe personajul profesional cel mai satisfăcut, care vine la spectacol cu drag, fiind convins că vocea lui îi încântă pe spectatori.

Ca în oricare lucrare dramatică, multitudinea ariilor, duetelor, terțetelor, quartetelor, recitativelor, coralelor alcătuiesc opera propriu - zisă. Opera conține o prezentare a personajelor, o dezvoltare a conflictelor existente între ei şi rezolvarea acestui conflict prin diferite procedee, în general eroul pozitiv sub povara luptelor interioare cedează, este învins de propria lui incapacitate de a se adapta la realitățile înconjurătoare. Toate aceste elemente dramaturgice şi muzicale sunt prezente în lucrarea pe care o prezint. Folosirea diferitelor forme în care se îmbracă cele patru note, naşte diversitatea operei prin situațiile, prin caracterizarea personalelor, care se bazează deci pe scheme intangibile sau principii de dezvoltare a motivelor, toate fiind lăsate la libera inspirație a compozitorului. Aşa cum metoda de dezvoltare a leitmotivelor[1] de pildă la Wagner s-a ridicat la înălțimea unui principiu, reuşind să folosească 50 de leitmotive în cadrul operei *Maeştrii cântăreți*[2], leitmotive cu care a caracterizat diverse personaje şi situații, aşa în *Opera de patru sunete* diversitatea şi principiul folosirii celor patru note este un izvor de posibilități nesecate. Prin folosirea leitmotivelor se asigură unitatea caracterizării personajelor în penibila lor apariție reală din spatele scenei.

Second Chorus (Quartet, a capella)

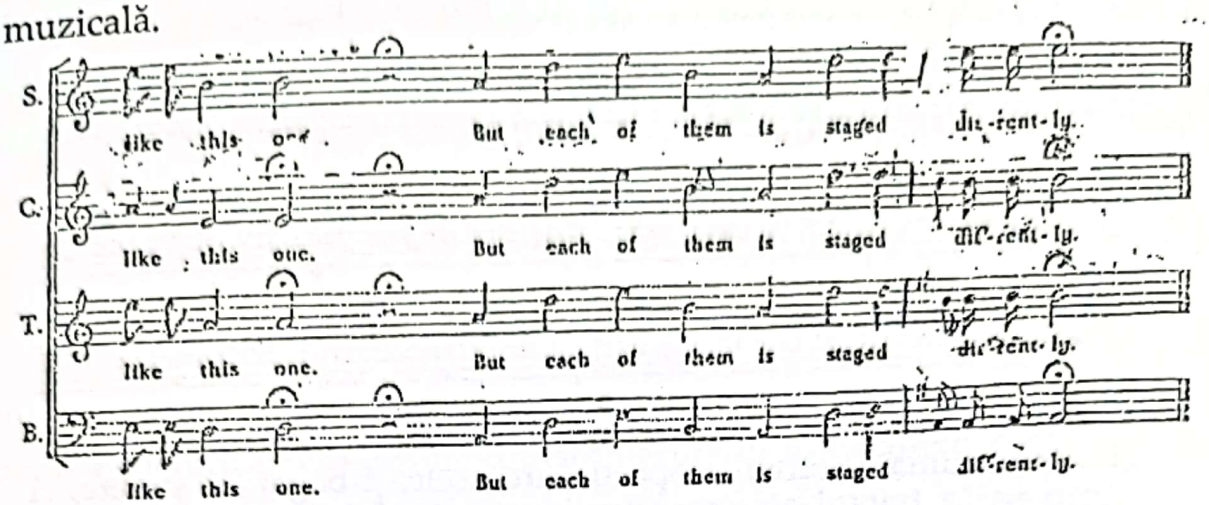
Urmează al doilea cor, quartet a cappella, material muzical şi textual aproapeidentic cu corul introductiv. Acest cor are însă numai trei elemente de dimensiunea unui motiv muzical în comparație cu primul cor, care are cinci motive de aceeaşi construcție melodică. Motivele sunt despărțite una de cealaltă de o pauză, iar înainte de pauză un sunet lung încoronat. Finalul corului se încheie cu o cezură pe un text identic, „se

[1] *Leitmotiv*, cuvânt de origine germană înseamnă motivul conducător.

[2] Wagner, în anul 1862 la Paris a scris libretul pentru *Maiştrii cântăreți*, apoi tot în anul 1862 a compus şi muzica în oraşul german pe lângă fluviul Reine, Bietrich. Este opera lui cea mai meditativă şi senină.

Scanned with OKEN Scanner

vor schimba", aluzie la schimbările regizorale obligatorii la orice mişcare muzicală.



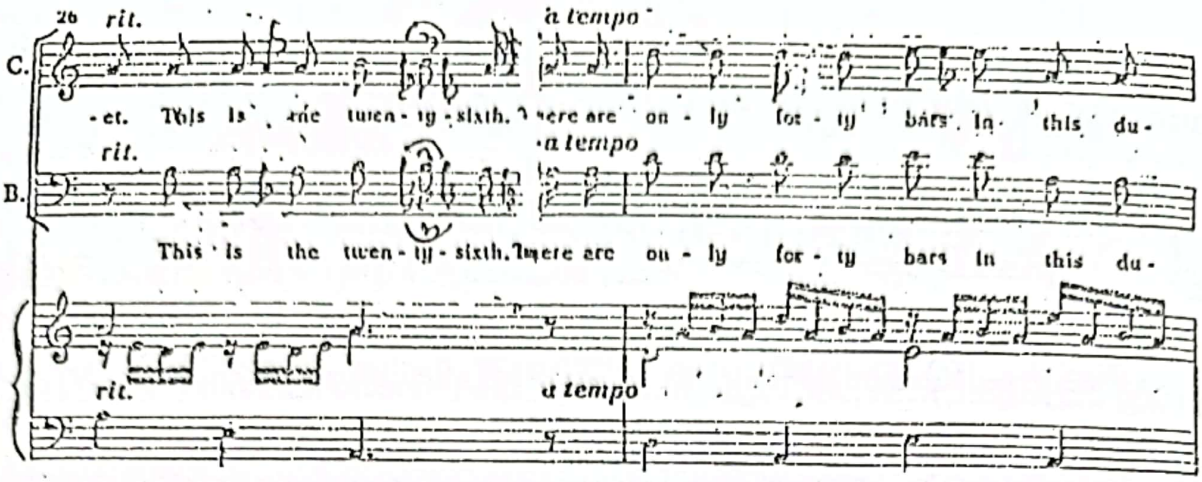
Recitativ 6 (Soprano, Contralto, Tenor)

În acest recitativ este prelucrat acea situație des întâlnită pe scenele lirice care se produc des din cauza indisponibilității vocale cântăreților. În situația menționată, regizorul trebuie pe loc chiar înaintea spectacolului să facă modificări în cronologia desfăşurării spectacolului, prin scoaterea unui număr de arii, scenete unde respectivul interpret are de cântat.

Forty-Bar Duet (Contralto, Baritone) Duetul de 40 de măsuri

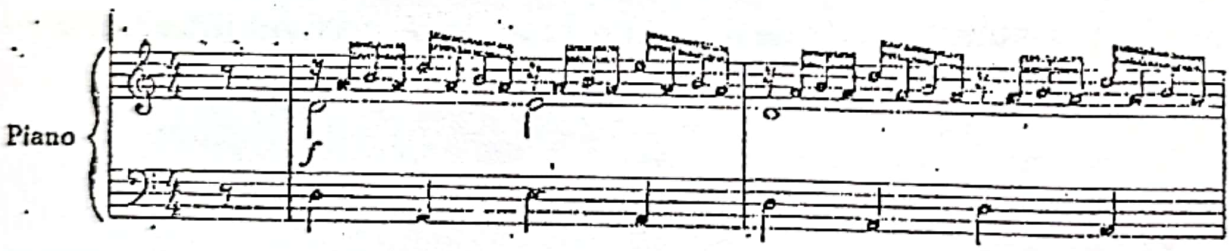
Duetul conține 40 de măsuri, textul cântat de cei doi cântăreți este de fapt numărarea măsurilor într-un ritm alert. Duetul are un motiv scurt muzical cu denumirea exactă a duetului care în structura lui originală revine de şase ori întrerupând numărătoarea iar după interludiul scurt continuă numărarea măsurilor până la ultima.

Scanned with OKEN Scanner



Dar nu numai motivul respectiv are aceleaşi bagaj de sunete, ci însăşi numărătoarea măsurilor se manifestă muzical identic, diferența va fi aceea de folosire a numai două sunete alăturate în secvența numărării, în contrast cu motivul repetat de şase ori înglobat cu patru sunete.

Acompaniamentul este realizat pe trei planuri cu desfăşurare orizontală perfectă, o încercare de manifestare polifonică a celor trei elemente de discant,[1] care pe tot parcursul desfăşurării duetului îşi păstrează uniformicitatea construcției.



Unaccompanied Aria (Contralto) Aria neacompaniată

O invenție componistică scoasă din contextul ei obişnuit. Aria interpretată liber, fără bariere ritmico-intonaționale, condusă numai după fantezia solistei, atrăgând simpatia publicului şi furia regizorului în egală măsură. Forma sa liberă nu se încadrează în nici una din formele

[1] *Discantus*, latină, *altfel de melodie*, denumire folosită la începutul apariției polifoniei, în secolul al XVIII-lea al genurilor muzicale la două, la trei voci, *conductus, moteta, clausula;* mai târziu s-a schimbat subînțelesul cuvântului, care a devenit astfel vocea soprană, conducătoare a muzicii pe mai multe voci.

Scanned with OKEN Scanner

determinate, deşi în cadrul ei pot exista delimitări din formele cunoscute. Predomină caracterul de improvizaţie pe baza configuraţiei celor patru sunete, dezvoltat şi amplificat după intuiţia momentului, dându-i un conţinut mai variat şi mai bogat.

Analizând apariţia genului istoric ne întoarcem la perioada binecunoscutei forme *arioso*, formă intermediară între arie şi recitativ. Proporţia dintre cele două forme folosite în construcţia acestei arii îşi păstrează un echilibru relativ stabil. Nici melodia şi nici recitativul nu sunt conturate foarte clar. Ingeniozitatea compozitorului în această mică parte a lucrării reiese din faptul că interpretul în decursul redării ariei-arioso, colaborează strâns cu publicul care este invitat să se pronunţe afirmativ despre calităţile artistico-interpretative ale solistei.

Forma *ariei-arioso* în concepţia autorului nu este o structură standard în această arie; are conexiuni şi cu forma *fanteziei*, gen folosit foarte des în secolul XIX. De pildă *Fantezia* lui Liszt pe o temă din *Don Giovanni* de Mozart. etc. Aceeaşi structură se mai utilizează şi în diferite lucrări orchestrale şi solistice programatice în perioada când nu existau denumiri consacrate pentru acest gen de compoziţie. Acest termen îl întâlnim chiar la *Bach*, folosit pentru o piesă introductivă înainte de fugă. Unele dintre aceste fantezii au dezvoltări destul de impresionante ca de pildă *Fantezia cromatică*, urmată de *Fugă* a acestui compozitor. Sunt cazuri când forma de sonată renunţă în mod excepţional la structura ei tradiţională cedând în faţa formelor libere.[1] Ca în cazul celor două sonate *Quasi una fantasia* op.27 de Beethoven sau celebra fantezie care precede *Sonata în do pentru pian* K.K 396.

Se mai foloseşte ca termen şi *parafraza*, care în general are aceeaşi structură ca şi fantezia, având ca bază solidă o temă cunoscută.

Conţinutul ariei se referă şi la forma ei de arie fără acompaniament. Pianistului i s-a dat o binemeritată pauză. În timp ce pianistul se odihneşte, Contraaltista cântă în voie rar, repede, poate să ţină valoarea sunetelor cât doreşte, poate prelungi pauzele, poate adăuga câteva fraze în plus în discursul melodic. Aria primeşte o notă ridicolă

---

[1] *Sonata*, înţelegem două noţiuni diferite şi anume: sonata ca *formă* şi sonata ca *gen muzical* .Şi ca formă şi ca gen s-a format în timp îndelungat, începând de la primele încercări muzicale ale muzicii instrumentale.

Scanned with OKEN Scanner

sinonimă comicului din câmpul de forță al esteticului în momentul apariției situației conflictuale interioare, când solista este pusă în situația de a pierde siguranța intonării corecte a sunetului final, care va fi cântat împreună cu nota finală şi la pian concomitent.

Modul de manifestare comică a cântăreței este întărit printr-un set de mişcări şi încercări intonaționale nesigure, soldate cu căzătura inevitabilă, elemente ce stârnesc buna dispoziția şi râsul în rândul spectatorilor. Solista şi totodată eroina principală a operei reprezintă grotescul, ingeniozitatea, frica, modelul nedescurcăreților om simplu, omul mic din sfera cotidiană a zilelor noastre. Avem în fața noastră momente de speranță, momente de disperare. Acum reuşeşte să intoneze corect, acum nu reuşeşte. În spatele acestor fenomene atât de plăcute şi savurate de către public în realitate sunt aduse în față eşecurile, dorințele neîndeplinite, speranțele spulberate, fiasco-urile omului de rând din lumea înconjurătoare. Această situație comică este demascatoare. Demască acea realitate care fiind ghidată după un ideal compromis, după un țel care se opune normalității în desfăşurarea buna a obținerii unui sunet corect intonat, se elimină din competiție. Desigur, este o eliminare figurativă care impune un râs din partea spectatorilor şi numai atât.

Acțiunea se desfăşoară mai departe.

Recitative 7 (Soprano, Contralto, Tenor)

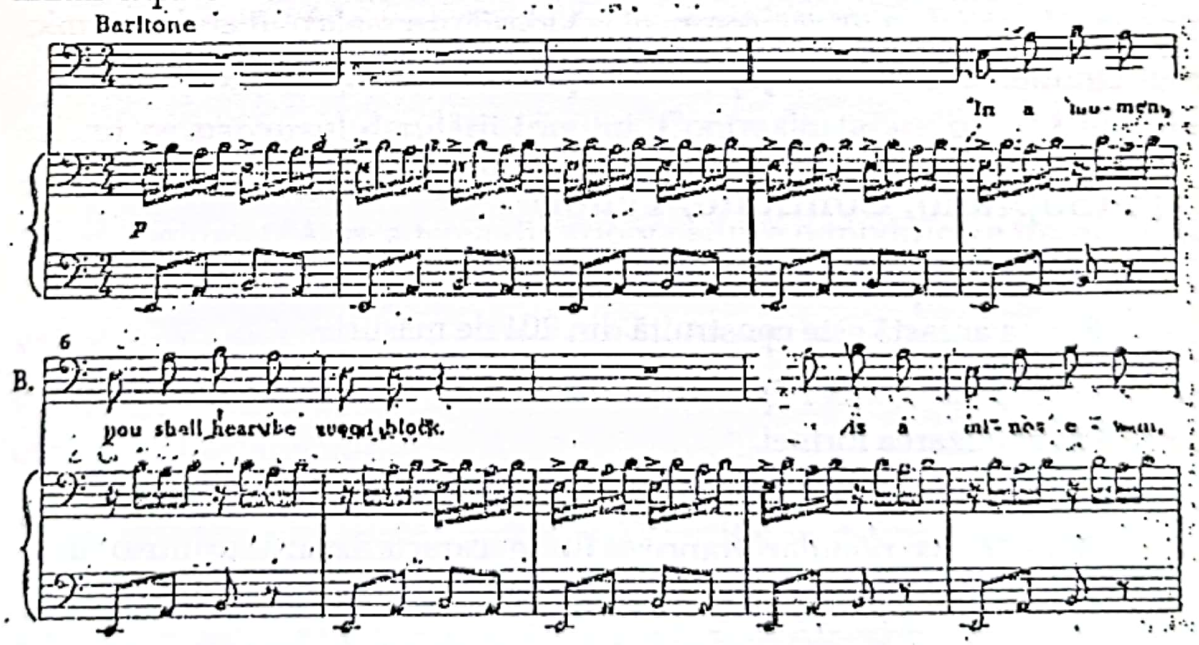
Dialogul muzical dintre cei trei protagonişti pregăteşte reapariția Baritonului pe scenă cu o arie pe care o va cânta cu un instrument acompaniat de el şi care se numeşte Wood Block.

După arie, cei trei vor forma un trio, bazat pe trei teme: prima bazată pe note scurte, a doua pe note mijlocii şi a treia pe note lungi.

Scanned with OKEN Scanner

Wood Block Aria (Baritone) Aria Wood Block-ului

Conține 98 de măsuri. Tema ariei constă dintr-un grup de patru note construite intervalic; cvartă, primă, secundă cu bază armonică simplă, ambitus redus, sunetul reprodus la acut „re" fiind punctul de sprijin vocal şi totodată un remember asupra importanței micului instrument pe care îl introduce solistul în timpul cântării ariei. Această figură ca element muzical serveşte şi la acompaniamentul pianului conținând o uniformitate ritmică printr-o mişcare muzical-monotonă dar rapidă. Figura respectivă nu este un element exterior care se lipeşte de melodia cântată de solist, ci o necesitate ce izvorăşte din redarea conținutul ariei. Cvartoletele de la mâna dreaptă considerate ca atare şi luate în afara contextului ar părea o repetare mecanică. Dacă ne gândim însă la ceea ce ele exprimă, vom observa că nu se putea găsi pentru redarea stării sufleteşti a solistului o factură mai potrivită pianului, decât împreună cu linia melodică de „adâncă" interiorizare, să creeze un tot unitar expresiv.



Baritonul este preocupat de momentul prezentării instrumentului numit Wood Block. Starea lui psihică din cauza atenției distributive pe care se bazează toată arta interpretativă muzicală este uşor influențată de mişcarea rapidă a tempoului. Pur şi simplu nu găseşte momentul potrivit în desfăşurarea lineară a ariei, unde să introducă vizualizarea

Scanned with OKEN Scanner

instrumentului pentru spectatori. Publicul aşteaptă fiindcă este pregătit de apariţia unui fenomen rar întâlnit în arta vocală, aşteaptă cu sufletul la gură. Până la urmă momentul va fi ratat de interpret. Este redarea identică a stării omului de rând în faţa unor momente remarcabile când totul este pus pe o singură idee. Lupta omului pentru un scop nobil. Conflictul comic însă contribuie la demonetizarea scopului, făcând pe om ridicol iar intenţiile sale inutile. Relaţia solistului cu instrumentul pa care doreşte să–l prezinte este la nivelul unor parabole bazate pe personificarea instrumentului pe care nicicum nu-l poate prezenta. Acţiunea şi situaţia comică reprezintă o mare excepţie de la regula generală a structurărilor artistice în redarea valorii mesajului. Există un principiu acceptat al structurării cunoscut sub denumirea de *unitate a acţiunii*. Acceptat acest principiu, acţiunea trebuie să aibă o coerenţă şi unitate şi să se compună dintr-o singură formă. Or în aria mai sus amintită acţiunea reprezintă o creaţie nefinisată nici măcar în culminaţie. Cazul neconsumat în timp trebuie motivat de interpret în mod convingător. Ce se întâmplă în cazul nostru, e că eroul cade şi în consecinţă, satisfacţia ce acompaniază desfăşurarea conflictului comic este sentimentul râsului *în şi prin* care spectatorul este eliberat.

Trio (Soprano, Contralto, Tenor)

Partea această este construită din 204 de măsuri.

Pentru o înţelegere mai bună a acestei părţi vom face o incursiune istorică în analizarea formei.

Începuturile trioului se leagă de forma menuetului. *Menuetul* este o formă de dans popular francez. El se caracterizează printr-o linie melodică foarte expresivă, plină de graţie, scris într-un tempo moderat, totdeauna în măsura de ¾. Suitele pentru orchestră de la sfârşitul secolului XVII şi începutul secolului XVIII conţin uneori mai multe menuete. La început se obişnuia să se compună un singur menuet, mai târziu a apărut Menuetul II. Uneori forma de Menuetul II era înlocuită cu aceea de *Trio*, formula de succesiune devenind *Menuet-Trio–da capo al fine*. Rostul trioului era acela de a crea un contrast faţă de menuet.

Scanned with OKEN Scanner

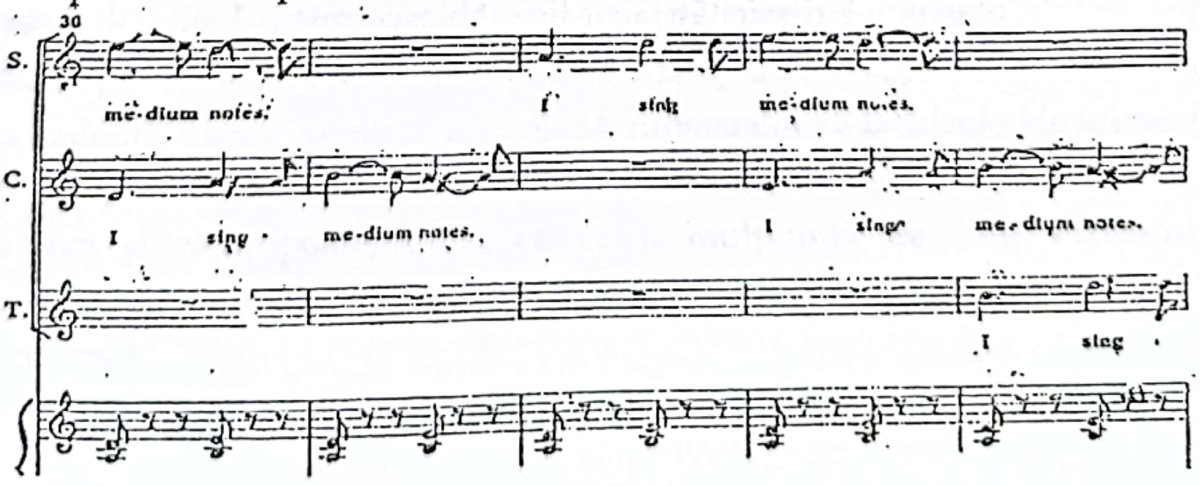
Menuetul se cânta în vremea aceea de întreaga orchestră. Fiind vorba despre un dans se foloseau tonalitatea de major. Trioul se interpreta de către numai trei instrumentişti, în cele mai multe cazuri în tonalitate minoră. Prin prezența trioului şi din cauza repetării da capo a menuetului, se spune că acest dans are o structură tripartită compusă.

Forma de trio are în componență formula de A-B-A, dar componentele sunt subdivizate la rândul lor iar în două ori trei părți. În perioada clasicismului vienez trioul îşi găseşte existență în formele de *Scherzo*. În forma lui târzie *Debussy* devine unul dintre cei mai de seamă utilizatori ai formei de trio.

Ca apariție în muzica instrumentală, trioul este conceput pentru trei instrumente. Trioul de coarde poate urmări configurația de două viori şi o violă sau o vioară, o violă un violoncel. Repertoriul scris pentru pian, vioară, violoncel este iarăşi foarte bogat, de la *Haydn, Mozart, Beethoven, Brahms, Dvorak, Bartók* etc.

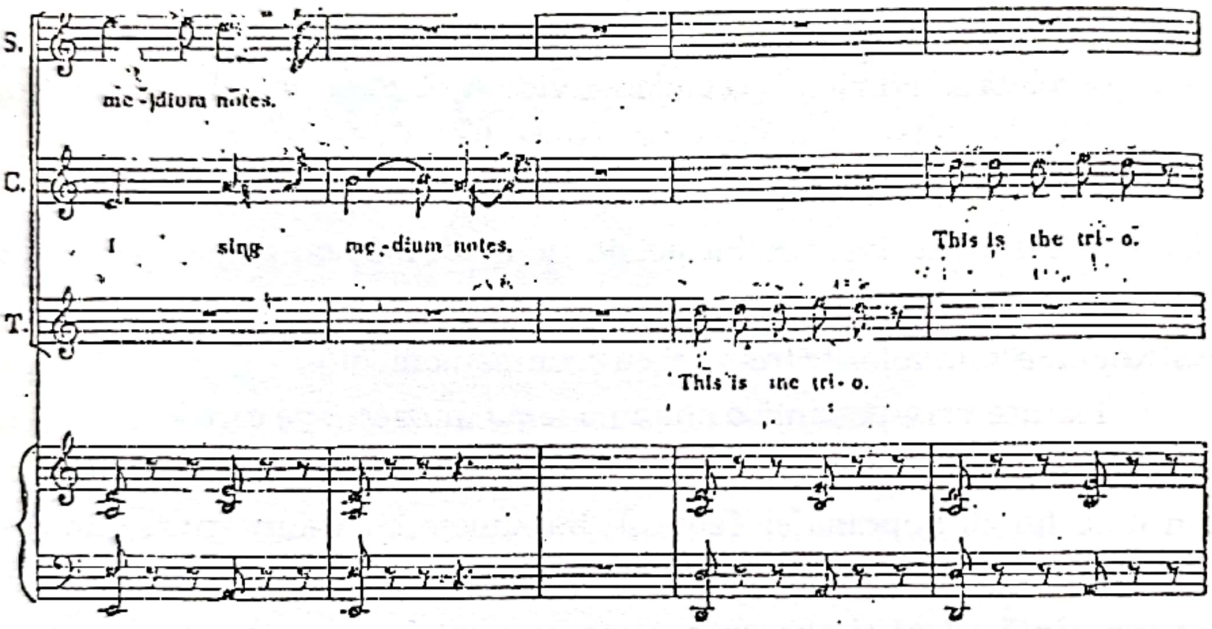
Denumirea de Trio dat acestei părți din *Opera de patru note* de Johnson îşi păstrează prin concepția unică forma. Însă în loc de instrumente sunt folosite trei voci cu acompaniament.

Fiecare voce prezintă o anumită temă muzicală pe care le vor mixa soliştii pe parcursul derulării trioului. Contraaltista are o temă formată din note lungi, Soprana şi Tenorul din sunete cu valori scurte cântate săltăreț, glumeț. A treia temă din trio va aduce o modificare în sensul că cei trei cântă odată şi alternativ tema care are în componența ei numai valori de optimi. Tema imită fidel în proporții mari prin generalizarea comparațiilor de la prezentarea individuală a personajelor la abaterea lor comparantă-comparativă.



Scanned with OKEN Scanner

Desigur sunt comparații de esență care la rândul lor cuprind diferite unități de elemente şi forme de construcție în sine a trioului de forma A-B-A, care pot deveni şi mai complexe la nivelul proporțiilor mici şi mari în repetarea sau dublarea Trioului. În acest fel trioul devenit comparant poate genera comparații repetate, înlănțuiri de teme, ondulații figurative. Fiecare apariție a construirii comparațiilor din trio în final simbolizează principala temă. Confruntarea prin abatere de la regulă asigură ascultătorului descoperirea unor corespondențe semantice noi în ambele etape de prelucrare a trioului.



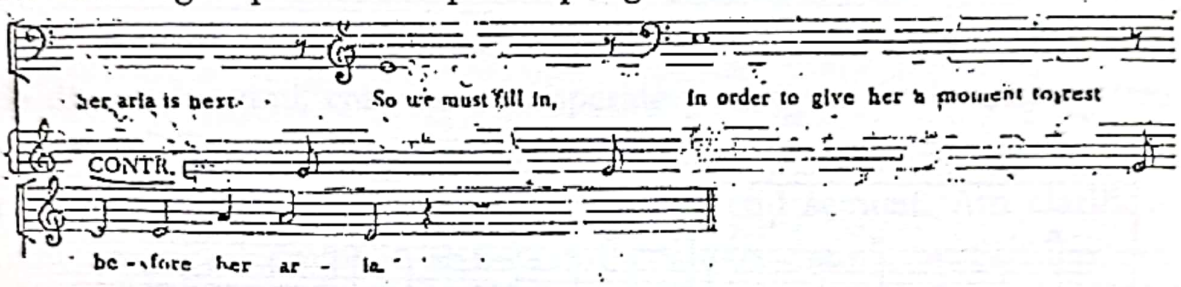
Partea finală a trioului are la bază concepția cadențială a executării muzicale cu caracter vocalo-tehnic.

Acompaniamentul pianului nu aduce nici o noutate, se desfăşoară în limitele obişnuitei ritmicități acordice, abia către final pianul preia unele elemente figurative repetate în optimi şi continuă în codă partea trioului abia încheiat de interpreți.

Scanned with OKEN Scanner

Recitative 8 (Contralto, Tenor, Baritone)

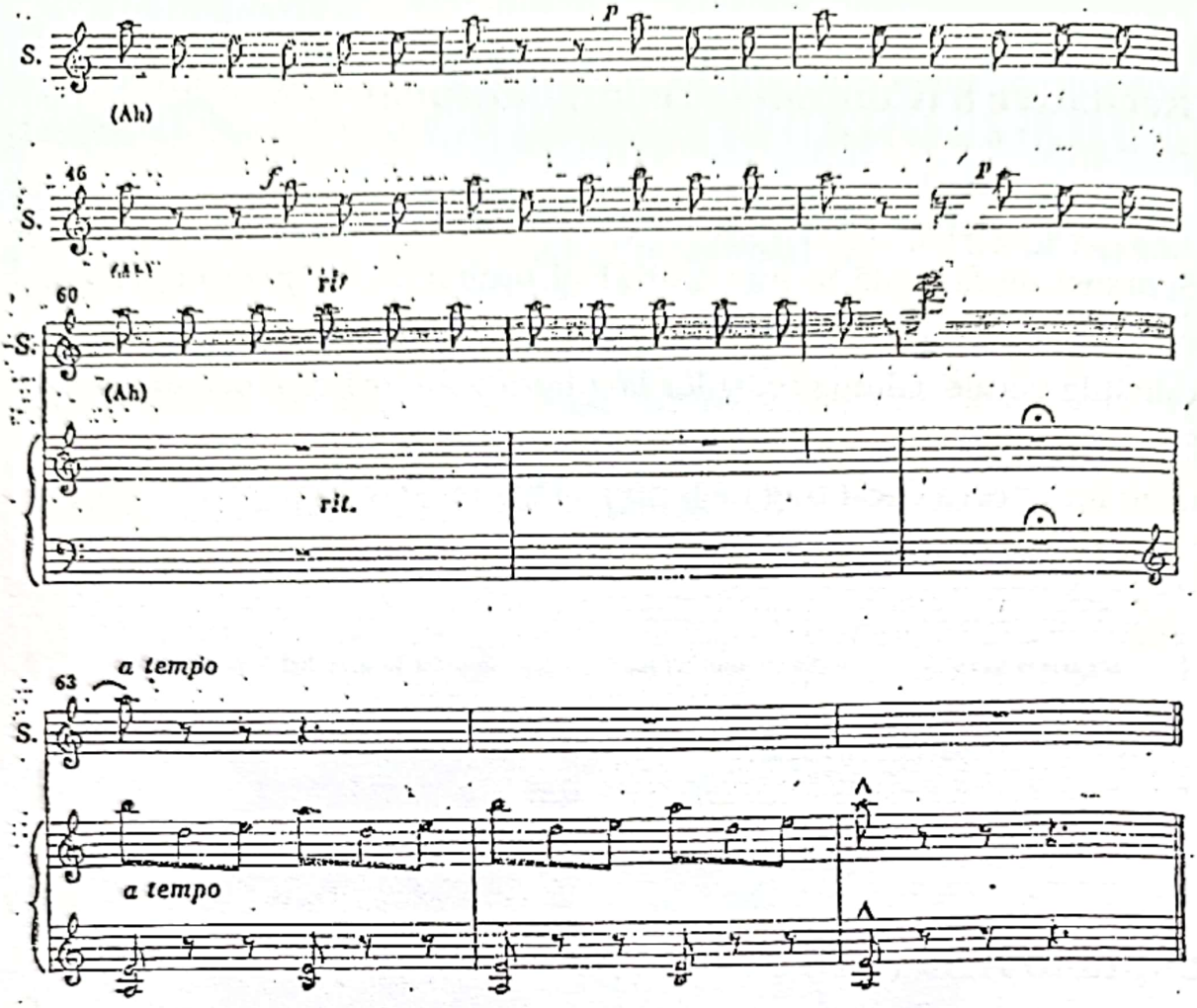
Interpreții aflați pe scenă așteaptă versiunea mai mișcată a ariei Sopranei desfășurată în numărul 11 al ordinii. Aria apare în contextul operei destul de târziu și este motivată prin dorința solistei de a dovedi calitățile vocale. Gluma soliștilor la adresa Sopranei desigur nu lipsește. Soprana după interpretarea părții din trio are nevoie de odihnă iar colegii ei nu fac altceva decât trag de timp până la revenirea ei. Inventează fel și fel de dialoguri pentru a umple timpul gol.



Soprano Aria (fast version) versiunea rapidă.

Conține 65 de măsuri față de 42 de măsuri ale variantei mai încete. Ambele variante pornesc cu câte 9 măsuri prin a prezenta motivul ariei. În contrast cu prima variantă unde aria este dezvoltată monotematic culminând de două ori în acute frumos filate, încheiate cu portamento-uri și finalizate pe baza tonalității în variante mai rapide Soprana pierde orientarea muzicală și se precipită spre o improvizație necontrolată unde toate felurile de tehnici vocale sunt înșiruite una după alta, majoritatea însă terminându-se într-o vocaliză ștearsă fără personalitate. Nici măcar o cadență de virtuozitate rossiniană nu reușește cu tot efortul depus. Compozitorul nu croiește un sistem final pentru solistă. Ea termină atunci și când poate, după ce va fi mulțumită de sine. Pianistul acompaniator are sarcina de a încheia socotelile după acuta obligatorie a Sopranei.

Scanned with OKEN Scanner



Recitative 9 (Quartet)

Analiza interpretativă a ariei Sopranei din partea celorlalți interpreți. Cei trei susțin un dialog între ei şi cu spectatorii în cadrul căruia concluziile la care ajung de comun acord sunt acelea de a subevalua evoluția artistic-interpretativă pe scenă a solistei. Între ei este o înțelegere perfectă, problema este cum să reuşească să convingă şi să atragă pe spectatori de partea lor în prezentarea Sopranei. Discursul lor se desfăşoară pe marginea muzicii interpretate, care nu necesită nici un comentariu pozitiv, pe marginea textului care este identic ca la prima arie. Deci nici pronunția textului nu este nevoie să fie comentată. Conform scriiturii din partitură, urmează al treilea cor, după care soliştii vor trebui să se aşeze în pozițiile pentru final. Finalul va fi destul de lung şi va fi prezentat de fiecare în poziție dramatic-regizorală diferită inspirată din finalurile operelor cunoscute. Aceste poziții dramatice -

Scanned with OKEN Scanner

moartea, chinurile morții, sfârșitul inevitabil pierdut - sunt în general incomode pentru cântăreți în genunchi, pe spate, lateral, în pat etc. Amintim de pildă finalul din *Boema*, moartea lui *Mimi*. Sau finalul încremenit lui *Don Giovanni* din opera *Don Giovanni*, împușcarea lui *Cavaradossi* din opera *Tosca*, finalul tragic ai eroilor principali *Radames și Aida* din *Aida*, moartea lui *Richard* din *Bal Mascat*, sinuciderea lui *Don Carlos*, al lui *Otello*, a lui *Edgar* din *Lucia de Lammermoor*, a *Gildei* din *Rigoletto* sau alte tipuri de poziții finale la opera comică pe care nici nu le mai înșir din cauza varietăților situațiilor și posibilităților actoricești de a reda finalul comic. Sunt numai câteva exemple aduse la argumentarea situației create pentru final. Final, unde interpreții sunt puși în poziții incomode, nenaturale și din aceste poziții trebuie să mai intoneze fraze de diferite lungimi, chiar acute disperate pentru un final catartic către auditoriu. De aceea soliștii nu sunt de acord cu concepția regizorală, dar nu au ce să facă, trebuie să respecte contractul semnat. Am clarificat numai aspectul dramatic al finalului operelor dramatice. Și în opera comică regizorii operează cu fel și fel de ținute, poziții incomode care însă nu au un mesaj dramatic susținut, deci și interpretarea este mai degajată.

Interpretarea fie dramatică fie comică ascunde unele aspecte psiho-estetice. Estetica sentimentelor dispune de o trăsătură importantă reprezentând aspectul *emoțional direct și cel afectiv indirect*.[1] Modul de existență al afectivității umane este acela de mijlocire între cele două aspecte, situație prin care devine forță motrică a momentelor de generalizare particulară. Caracterul mijlocitor al afectivității izvorăște din însăși apariția, devenirea și existența ei ca bază fundamentală a tuturor trăirilor fiecărui moment din viață și artă. Afectivitatea este prezentă în viața noastră ca dispoziții sufletești care definesc o situație mai amplă. Afectele sunt însăși momentele cheie sau emoțiile directe prin care omul se leagă de mediu și totodată de interiorul său ideatic, precum

[1] Angi, Ștefan, *Op.cit.* vol. I Tom 1, Editura Oradea, p.117-129, *Caracterul relativ independent al emoțiilor*. "Modul de existență mediatoare a emoțiilor atrage după sine și posibilitatea lor de condiționare relativ independentă, el fiind momentul de discontinuitate a funcției lor de mijlocitor. Așadar , emoțiile ,în continuitatea lor de mijlocitor, între momentele deal direct și de ideal afectiv ale câmpului estetic, sunt în dependență mai mult sau mai puțin statornică."

Scanned with OKEN Scanner

afectivitățile indirecte ale fostului şi viitorului act faptic uman care împreună reglează dinamismul şi desfăşurarea vieții umane. Raportul caracterului mijlocitor al sentimentelor față de *polul real al câmpului estetic* este în relație proporțională cu dobândirea cunoştințelor în urma primelor contacte cu mediul. Aceste cunoştințe şi sentimente sunt *empirice* şi apar în urma contactului viu, concret cu lumea şi depind în mare măsură de senzațiile, percepțiile, reprezentările senzorialului.

Activitatea artistică apelează identic față de trăsăturile empirice ale emoțiilor umane, ea va recrea sentimentele pe *polul realului* pentru transmiterea concret-senzorială a mesajului existent în emoții pe *polul idealului.*

Aspectele psiho-estetice ale interpretării vizează acest fenomen. Interpretul şi interpretarea au în vedere trecerea intențiilor compozitorului şi a stării contemplative a publicului în stadiul direct emoțional. Muzica va fi trăită şi palpabilă şi numai în această formă se validează şi celelalte apariții ale sentimentului însoțitor: prin comunicarea directă a mesajului spre pregătirea tensiunii, spre realizarea ei şi spre rezolvarea ei. Elementul evocativ din trecut, respectiv anticipativ al viitorului, prelungirea ieri spre mâine, evidențiază relativa independență a sentimentelor numai în stadiul lor emoțional direct. În fine emoțiile reprezintă modul de existență dinamică a interpretării. Acest mod de transmitere a încărcăturii emoționale în interpretare face posibil sensibilizarea mesajului cuprinse în cadrul discursului muzical.

Majoritatea cântăreților sunt înzestrați cu calități actoriceşti. Aceştia fac parte din categoria interpreților profilați pe la clasa de operă. Un actor–cântăreț specializat în redarea dramaticului care evocă paralel şi trecutul este greu de confundat cu rolul de comic sau invers. A existat şi există genul de artă *comică* cu actor-cântăreț *comic* şi există *tragedia* şi actorul-cântărețul *tragic.*

Muzicianul, cântărețul este interpretul universal al naturii lucrurilor. Acelaşi lucrare muzicală reprezintă o gamă largă a sentimentelor însoțitoare de comic, de tragic, de sublim de frumos, de grațios, etc. Problema esteticii umane şi a interpretării muzicale o constituie alegerea repertoriului personajului respectiv, adecvat şi raportat la personalitatea ideală şi a profilului psihologic al interpretului.

Scanned with OKEN Scanner

Dorința tuturor este desigur să cânte un repertoriu cât mai variat reprezentativ, valoros, repertoriu ce poate face față unor scopuri și dorințe râvnite.

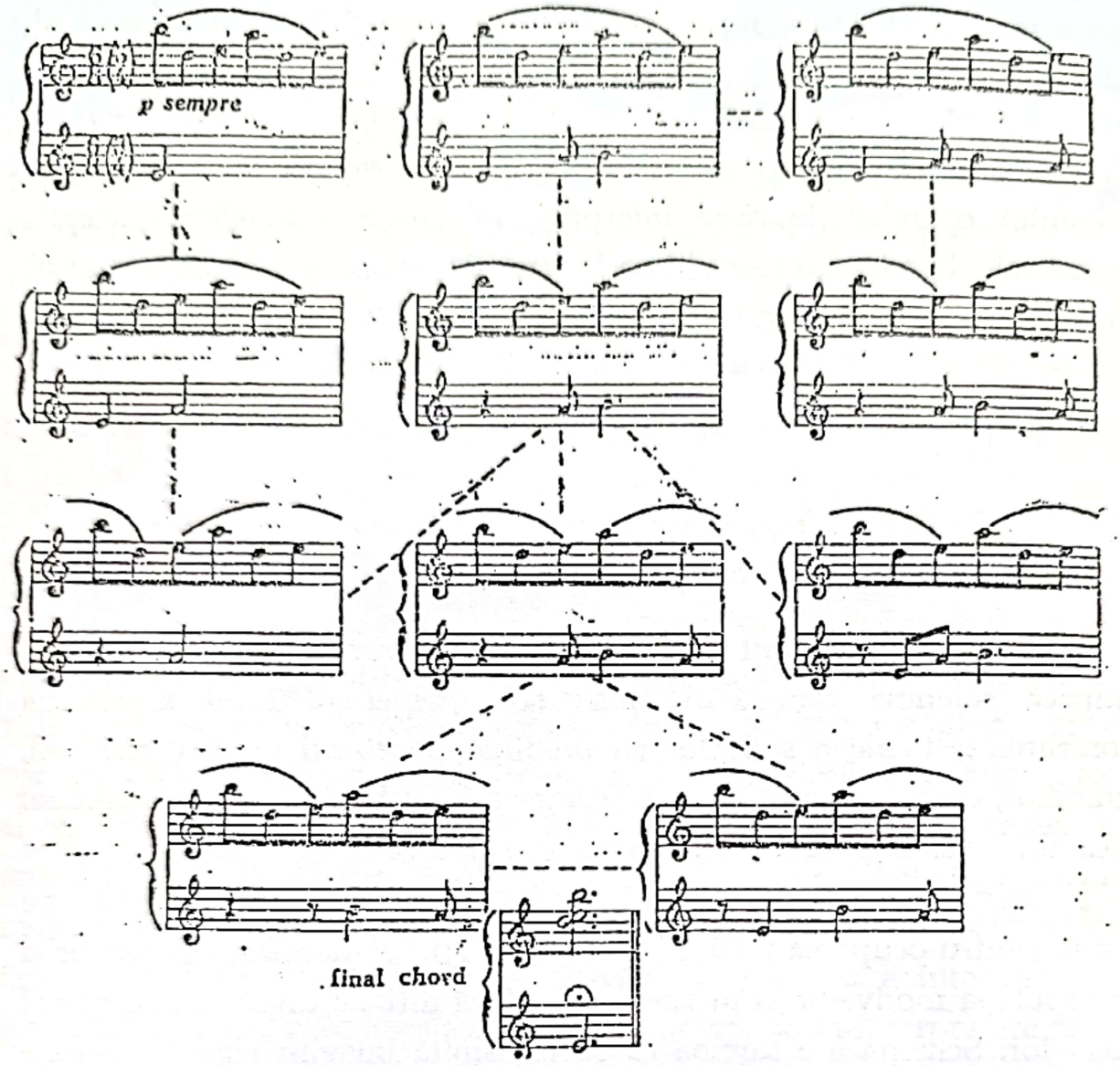
După scurta incursiune a analizei posibilităților interpretative, a sentimentelor însoțitoare a mesajului artistic estetic, revin la realizarea finalului operelor de către interpreți sub regia variatelor concepții regizorale, la *schlussposizie* ultima lor poziție pe scenă. Cei patru eroi ai operei reprezintă câte o situație specifică din istoria muzicii de operă, inter-multi-relaționalitatea lor, pe scurt cât se poate de variat să fie expuși în fața spectatorilor.

Interlude (Piano)

Se pregăteşte corul final şi luarea pozițiilor finale a soliştilor, pe o muzică solemnă cântată de pian sobru, mesajul fiind aşteptarea confruntării finale a soliştilor cu un final previzibil glorios, mortual, grandios, comic, grotesc, absurd, frumos etc., în funcție de axa real-ideal a câmpului estetic unde se aşează personalitatea lor.

Partitura indică o schemă geometrică de aşezare a soliştilor pe scenă pentru ocuparea pozițiilor lor finale prin evidențierea sunetelor şi inter-relația motivelor în mişcare pendulară dirijată după fiecare pas al soliştilor. Schema are sarcina ca să transmită imagini vizual-muzicale pentru pianist, care trebuie să urmărească începând din acest moment improvizațiile interpretative a soliştilor care apar în fiecare moment în strânsă legătură cu relativa libertate de comunicare artistică a propriului talent solistic:

Scanned with OKEN Scanner



Third Chorus (Quartet, a capella) Al treilea cor.

Este prezentarea primului şi celui de al doilea cor, regizat altfel. Elementele de construcție au rămas aceleaşi, personajele la fel, dimensiunea scriiturii muzicale este identică, melodia este formată din cele patru sunete scrise fără bariere, doar cezurile fiind marcate la finele propozițiilor de coroane.

Scanned with OKEN Scanner

Final scene (Quartet)

Pianistul reia motivele *Interludiului* [1] improvizând pe tot parcursul finalei la toate intervențiile și schimbările de situație ale soliștilor în desfășurarea lor scenică. Este în același timp și rememorarea tuturor problemelor întâmpinate de cântăreți în timpul prezenței lor pe scenă, de fapt viața artiștilor prezentată publicului prin lupa realului și a adevărului scenic.

În concepția regizorului Alexandru Fărcaș, acest final primește accente *dramatico-grotești*, interpreții fiind uciși de figura lui *Sparafucile* interpretat de Bas. Acompaniamentul agoniei morții este ultimul mesaj pe care autorul ni-l transmite. Se referă la problema *socio-estetică* a vieții cotidiene unde rata criminalității a crescut alarmant iar mass-media nu găsește alt mod de a reflecta agonia societății moderne decât difuzând materiale incendiar-criminale prin filme, știri, atentate, terorism mondial.

Se coboară cortina.

---

[1] Ghid de operă, *Interludiu*, latin, muzică intermediană, se referă în primul rând la intervenția organistului în timpul și dintre intonarea strofelor corale. Sau improvizează făcând legătură dintre părțile coralei.

Scanned with OKEN Scanner

CONCLUZII FINALE

Justificarea cercetărilor întreprinse

Având în vedere faptul că materiale privind arta acompaniatorului sunt aproape inexistente – cu excepția câtorva exemple la care toți cercetătorii fac referiri în lucrările lor – am considerat că experiența individuală poate constitui un bun punct de pornire în analizarea fenomenului. Desigur, e greu de răspuns în ce măsură studiul întreprins aduce lămuriri la nevoile existente în formarea şi educarea viitorilor acompaniatori.

În centrul atenției lucrării mele se află meseria şi disciplina de măiestrie - *acompaniamentul* - şi cel care se ocupă de această profesie, profesorul şi/sau *maestrul de acompaniament*.

Cercetând lucrările de specialitate am observat că autorii în general se ocupă de istoria muzicii, de teorie, de analize muzicale abordate din perspectiva diferitelor ştiințe muzicale. Tematica lucrărilor se ocupă ori din perspectiva istorică, ori teoretică, ba a formei muzicale etc., segmente importante dar care sunt numai elemente coordonatoare ale meseriei de acompaniament.

Privire retrospectivă asupra realizărilor obținute în cadrul lucrării

Cartea mea se doreşte a fi o lucrare în ansamblu privind arta acompaniatorului, prezentată din toate unghiurile, care se adânceşte în cele mai mici detalii argumentative. Ea este rezultatul unei munci susținute cu elevii şi studenții pe acest palier al artei interpretative, reprezentând concluziile şi observațiile obținute în urma unei activități didactice de 34 ani şi a studiului privind metodele de îmbunătățire a acestei activități.

Scanned with OKEN Scanner

În majoritatea sistemelor educativ-interpretative există o inițiativă diferențiată pentru cei de rând, dar şi pentru cei aleşi. Teza mea despre *Arta acompaniatorului* răspunde nu numai celor cei mulți, dar găseşte răspunsuri şi pentru cei puțini, cei înzestrați cu vena şi talentul de pianist-acompaniator sau cel puțin să încerce orientarea lor în timp scurt spre obținerea unor rezultate. Îndeplinirea acestor deziderate a stat la baza lucrării mele, chiar dacă nu în întregime, dar prin esența activităților multi-muzicale şi analizelor sprijin actul de autorealizare a pianiştilor acompaniatori.

În lucrarea mea am pornit de la premisa că acompaniamentul ca ştiință şi artă este rezultatul unui complex proces de gândire formativă, care trebuie actualizat cât mai obiectiv. Firesc că acompaniamentul depinde de potențialul uman şi instrumental iar acompaniatorul îşi asumă multe responsabilități. Evident este şi faptul că în lumea instrumentelor numai pianul îşi poate aroga dreptul de a acompania şi de a reda transcripții sau reducții. Pentru a fi mai explicit subliniez faptul că aceste instrumente complexe sunt singurele în măsură de a sonoriza chiar şi acele muzici care nu au fost concepute în mod expres pentru pian. O partitură de operă, de simfonie, de cor, de muzică de cameră, etc., poate fi redată în mod satisfăcător prin aceste instrumente. Totuşi pianul a câştigat în timp hegemonia în fața altor instrumente datorită mobilității lui, a accesibilității lui ca instrument de bază în instrucția şi interpretarea muzicală.

Lucrarea se referă la realitatea unanim acceptată că studiul pianului a devenit aproape obligatoriu pentru pedagogi, muzicologi, compozitori, dirijori, instrumentişti, pentru toți aceşti muzicieni care nu practică cântatul la pian ca solişti şi se referă totodată la acei interpreți care prin studiul pianului doresc să devină acompaniatori, parteneri ai tuturor categoriilor de muzicieni. Deja rândul pianiştilor s-a despărțit într-o serie de subgrupe profesionale, începând cu pianiştii concertişti, pianiştii cameralişti şi terminând cu pianişti acompaniatori. Prezentarea în această ordine este întâmplătoare.

Pentru pianiştii acompaniatori execuția trebuie să se găsească pe traiectoria *de la tehnică la măiestrie*, întotdeauna între citirea la prima vista impecabilă şi interpretarea muzical-estetică, existând factori multipli care

Scanned with OKEN Scanner

stau la baza acestei activități artistice. Redarea cu mare intensitate şi sensibilitate a textului muzical necesită organizarea unor sisteme de gândire conştientă, necesită dobândirea unui stil de lucru consecvent, dar şi adaptabil la nevoi.

În cadrul lucrării am reuşit analizarea complexă a două opere contemporane, realizând în final că opera modernă trăieşte, este acceptată atât de public cât şi de mass media, ea respectă orientările gândirii actuale ale contemporaneității, fiind compuse prin procedee ale gândirii bazate atât pe tradiții cât şi pe idei novatoare.

Aprecierea documentarului utilizat

În perioada scrierii cărții am studiat o serie de lucrări de specialitate din domeniul istoriei muzicii, teoriei muzicii, de forme şi genuri muzicale, esteticii muzicale, a picturii, lingvistică, lexicoane, etc. Experiența mea profesională şi studierea acestor lucrări au stat la baza formării şi dezvoltării concepției mele asupra lucrării pe care l-am conceput. Documentele studiate care au fost utilizate în formarea şi re-formarea ideilor concepției mele de acompaniator reprezintă un material ca punct de plecare spre consolidarea noilor idei care nu se delimitează în timp, abundă în informații şi care dau viață şi putere de implantare în conştiința celor care vor citi.

Lucrarea de față reflectă nivelul de cunoştințe şi de pregătire profesională a subsemnatului care a scris referindu-se la teoriile şi a practicile de referință despre arta acompaniatorului, lucrarea fiind de folos celor interesați de acompaniament în general şi de acompaniamentul detailat, la toate nivelurile sale de apariție şi utilizare.

Am parcurs istoria evoluției artei acompaniatoare din cele mai vechi timpuri până în zilele noastre, am căutat şi am găsit răspunsuri credibile, sper pentru eterna problematică a acompaniatorului-corepetitorului în sfera relațiilor artistice şi profesionale în nomenclatorul disciplinelor de măiestrie ale Ministerului Educației.

În *capitolul doi* am clarificat coordonatele pianistului acompaniator în câmpul esteticii muzicale, argumentând prezența firească şi

Scanned with OKEN Scanner

obligatoare a esteticii în oricare manifestare muzical-artistică, astfel ca arta interpretativă să nu fie golită de esența valorii sale interior-exterioară.

Am analizat științific lucrarea *Opera de patru note* de Tom Johnson mi-a creat satisfacția prezentării unei opere moderne de la sfârșitul secolului al XX-lea, înzestrată cu toate elementele de structură tradițională a concepției de operă.

Analiza unei alte opere moderne *Medium* de Gian-Carlo Menotti mi-a permis inspectarea valorilor estetice folosite atât de autor cât și de interpreți în cadrul acestei opere, pe valori care sunt cale de dispariția de pe paleta creării și re-creării multor opere de artă, luând locul lucrării de imitație, de reproducere, de copie sau artizanat, reprezentate prin diletantism și snobism.

Perspectiva unor investigații în continuare

Lucrarea este numai o verigă în lanțul lucrărilor de specialitate care reprezintă stadiul actual al concepției de acompaniament în lunga lui evoluție. Obligatoriu vor urma noi lucrări, fiecare artist-acompaniator își va forma concepția sa individuală, care se va baza pe noi rezolvări tehnice, noi viziuni asupra acompaniamentului, fiecare lucrare va reflecta disponibilitatea autorilor de a analiza un alt detaliu, lucru firesc având în vedere că timpul, aerul, apa, universul nu stau pe loc; noi artiștii, actori ai prezentului, reprezentăm o fracțiune din Timpul și Spațiul în care ne găsim.

Scanned with OKEN Scanner

ISBN / EAN
973-8431-44-1
978-973-8431-44-7

Scanned with OKEN Scanner